DEJANDO LOS RESTOS DEL NAUFRAGIO

Fragmentos para una historia cultural

Víctor Manuel González Esparza

DEJANDO LOS RESTOS DEL NAUFRAGIO

Fragmentos para una historia cultural

DEJANDO LOS RESTOS DEL NAUFRAGIO

Fragmentos para una historia cultural

Víctor Manuel González Esparza

UNIVERSIDAD AUTONOMA
DE AGUASCALIENTES

DEJANDO LOS RESTOS DEL NAUFRAGIO
Fragmentos para una historia cultural

Primera edición 2016 🅭🅯 Creative Commons

D.R. © Universidad Autónoma de Aguascalientes
Av. Universidad 940
Ciudad Universitaria
Aguascalientes, Ags. 20131
www.uaa.mx/direcciones/dgdv/editorial/

© Víctor Manuel González Esparza

ISBN: 978-607-8457-39-7

Impreso y hecho en México / *Made and printed in Mexico*

Índice general

Introducción 9

Dejando los restos del naufragio 17

Las caritas sonrientes o los duendecillos del éxtasis 41

El Códice Osuna o *La pintura del gobernador* 59

Entre 'cultura y civilización' 95

La exposición de arte popular en México, 1921 121

Posada y las vanguardias 163

Dos divertimentos 189

¿Hacia un nuevo mapa cultural? 213

Fuentes, imágenes, hemerografía y bibliografía 241

Introducción

El mundo de ayer terminó. Terminó para siempre. Si nosotros [...] tenemos una posibilidad de salvarnos es comprendiendo más rápido y mejor que los otros esta evidente verdad. Dejando los restos del naufragio.
Lucien Febvre, *Combates por la historia.*

El 21 de abril de 1923, Aby Warburg dictó una conferencia a los médicos y pacientes de la clínica psiquiátrica de Kreuzlingen sobre el origen del mito y ritual de la serpiente entre los indios pueblo de Nuevo México, a quienes había visitado dieciocho años antes. La conferencia formaba parte de un programa de autocuración que tenía el fin de mostrar la superación del padecimiento esquizofrénico mediante la voluntad del paciente. Sin embargo, Warburg fue más allá del objetivo inicial: a través del estudio de la serpiente –símbolo por excelencia del terror–, explicó las necesidades de expresión del ser humano a partir de la experiencia sensorial del miedo en una lucha por superar las fuerzas demoníacas de la naturaleza que existen dentro y fuera del alma humana. Al mismo tiempo, en una suerte de advertencia sobre el conocimiento y el mundo contemporáneos, sugirió la amenaza que los cambios tecnológicos representaban para la racionalidad humana. Su conferencia terminaba con una crítica a la modernidad: "El pensamiento mítico y simbólico, en su esfuerzo por espiritualizar la conexión entre el ser humano y el mundo circundante, hace del espacio una zona de contemplación o de pensamiento que la electricidad hace desaparecer mediante una conexión fugaz”.[1] En esta línea de pensamiento, las transformaciones del pensamiento mítico y simbólico debidas a uno de los elementos representativos de la modernidad dieron origen a una de las contradicciones propias del siglo XX: los avances tecnológicos como amenaza del mundo aurático.

El fin del tiempo aurático que analizara Walter Benjamin, dadas las posibilidades de reproducción técnica de las obras de arte, fue una advertencia sobre la desacralización del arte en el mundo moderno y una continuidad del pensamiento de Warburg, al mismo tiempo que abría un campo de análisis de la relación entre la alta cultura y la cultura de masas.[2] Esta veta de reflexión sobre la “gran division”, con fundamentos ilustrados, entre bellas artes y artesanía, además de ayudarnos a entender las aportaciones de las vanguardias históricas, permite adentrarnos en el mundo del arte después de la posmodernidad,[3] no a partir del rechazo a la modernidad sino a través de la recuperación de los contextos y atmósferas históricos y artísticos. De ahí la importancia que ha tenido la historia cultural del arte, en particular la reflexión sobre las transformaciones en el concepto mismo del arte a partir de la separación de las bellas artes y la artesanía.[4]

Los ensayos aquí reunidos son el resultado de un viaje que inicié en Tulane University gracias a las admirables clases-conferencia de Mary Elizabeth Smith, una de las historiadoras que me enseñó a querer y a apreciar, desde los Estados Unidos, la historia del arte mexicano. Y no habría conocido a la maestra Smith de no haber sido por los sabios consejos de otro gran historiador estadounidense: Richard Greenleaf, a quien le debo, además, la oportunidad de haber estudiado en esa magnífica universidad que posee una de las bibliotecas más sobresalientes sobre América Latina en el mundo.

---

[1] Warburg, A., *El ritual de la serpiente*, México, Ed. Sexto Piso, 2004, p. 66.

[2] Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Ed. Itaca, 2003.

[3] Huyssen, Andreas, *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo,* “2a. ed., Adriana Hidalgo editora, 2006.

[4] Shinner, L., *La invención del arte. Una historia cultural,* Barcelona, Paidós Estética, 2004.

En México, las enseñanzas de Aurelio de los Reyes, los comentarios y las aportaciones de él mismo y sus alumnos(as) en el seminario posdoctoral que imparte en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM –ciertamente, un oasis en la academia mexicana por la calidad y solidaridad de los participantes–, me permitieron concretar a través de la historia de la exposición de las artes populares, la relación entre éstas y las vanguardias en México. A Aurelio y a sus "adoratrices", mi mayor reconocimiento.

El primer ensayo es una reflexión sobre la historia cultural y sus posibilidades de desarrollo en las escuelas de historia de las regiones, en continuidad con un ensayo escrito sobre cómo las historias regionales pueden vincularse con las nuevas formas del quehacer historiográfico desde la historia social y cultural.[5]

Las "caritas sonrientes" de las que hablo en el segundo ensayo provienen de un grupo étnico que floreció en el Veracruz clásico –probablemente de la rama maya-mixe– del que desconocemos nombre y lengua, y cuya singular obra –las caritas– permanece como un legado único y, por ello, claramente identificable con nuestro pasado prehispánico. Originalmente, este ensayo apareció en mi anterior libro sobre historia del arte: *Arte e identidades en México,* sin embargo, he decidido recuperarlo (al igual que el dedicado al Códice Osuna) porque me parece que la aproximación a este tema muestra precisamente la relación compleja entre las manifestaciones que ahora reconocemos estéticamente y sus contextos históricos.

Si bien el Códice Osuna, analizado en el tercer capítulo, expresa de manera gráfica una coyuntura histórica –la transición entre la encomienda y el repartimiento en el siglo XVI–, habla también de una peculiar forma de reclamo por parte de la nobleza indígena desplazada y de la asimilación de las maneras artísticas europeas, gracias a lo cual se crearon las imágenes más impresionantes y originales entre los códices coloniales. En el mismo sentido que en el anterior capítulo, los contextos históricos son clave para reconocer este tipo de manifestaciones; sin embargo, son las propias obras las que nos ofrecen los indicios.

---

[5] González Esparza, V. M., "Una historia cultural para las regiones", en *Vertiente, Arte y Cultura*. Revista Cultural de la Universidad Autónoma de Aguascalientes, Núm. 3, abril-mayo-junio de 2001, pp. 60-71.

La tensión entre las artes populares y las bellas artes, sobre todo a partir de la "invención del arte", poco ha sido analizada en el caso mexicano. La "gran división" tendría su expresión en la separación entre la academia y los oficios o las llamadas "artes menores", por lo que serían las vanguardias, ante la búsqueda de lo "primitivo" y de las diversas tradiciones, las que propiciarían la búsqueda de la incorporación de las artes populares a las nuevas manifestaciones artísticas. En el caso mexicano, sería Roberto Montenegro junto con Jorge Enciso y el Dr. Atl quienes, a través de la primera exposición de artes populares en septiembre de 1921, llevarían a cabo este proceso de renovación estética. Los ensayos 3 y 4 son expresión de este análisis entre vanguardias y artes populares.

En el mismo sentido, retomo la obra de José Guadalupe Posada. Se trata de un ensayo renovado ya que originalmente trabajé el tema a partir del descubrimiento o invención de una tradición (el cual apareció en mi libro ya citado), "La Invención de Posada", dentro de un proceso de descubrimiento de las artes populares por quienes introdujeron una nueva concepción sobre el arte en el país; este ensayo, sin embargo, establece el vínculo entre Posada y las vanguardias para concluir que, más allá de la academia y la opinión sobre su genialidad no discutida, su obra representa la primera obra vanguardista por excelencia en el país.

Incluyo también, en el capítulo 7, dos divertimentos: un ensayo sobre la fotografía de William Jackson y un ensayo sobre arte y erotismo, pues ambos se tratan de acercamientos –desde lo cultural– a uno de los temas centrales del arte moderno: la representación y, sobre todo, la historia de género a partir de la transformación de los roles de la mujer.

Finalmente, la historia cultural es también la posibilidad de reflexionar sobre las políticas culturales en uso. El último apartado es un análisis de la Encuesta de Hábitos y Prácticas Culturales realizada en el país en 2010, la cual nos ofreció por primera vez un panorama nacional, estado por estado, sobre el que comienza a dibujarse un nuevo mapa cultural.

La metáfora del viaje iniciado hace ya algunos años me sirve para pensar mi experiencia intelectual más como un proyecto en construcción, en el camino, que hallazgos definitivos. Espero que el lector disfrute esta travesía tanto como un servidor la ha disfrutado.

Las transformaciones recientes en el arte y en su historiografía, en la era del arte global en la que nuevos códigos se introducen para analizar las propuestas policéntricas y polifónicas, permiten que regresemos a la historia, específicamente del arte, a partir de nuevos mapas que nos permiten redescubrir nuestro pasado. En ello hemos aprendido que la historia del arte es fundamentalmente contextual, que a partir de las atmósferas puede recuperarse el sentido de diferentes propuestas y prácticas artísticas, y con ello reintegrar no la sacralidad absoluta del arte de la que hablara Warburg, sino fragmentos en un mundo cambiante donde hay que dejar atrás los restos del naufragio.

Ensayos publicados previamente

Dejando los restos del naufragio

“Dejando los restos del naufragio”. Fragmentos para una historia cultural. En: *Argumentos (*Méx.), Vol. 26, No.72, México, may./ago., 2013. *Versión impresa* ISSN 0187-5795.

Una versión previa de este apartado “Acerca del legado de Marc Bloch y Lucien Febvre” apareció en *Horizonte Histórico*, Revista Semestral de los Estudiantes de la Licenciatura en Historia, UAA, Año 2, No. 5, enero-junio 2012, pp. 40-44.

Las caritas sonrientes o los duendecillos del éxtasis

González Esparza, Víctor Manuel. “Las caritas sonrientes o los duendecillos del éxtasis” en *Arte e identidades en México*, Universidad Autónoma de Aguascalientes, 1999.

El Códice Osuna o *La pintura del Gobernador*

González Esparza, Víctor Manuel. “Las caritas sonrientes o los duendecillos del éxtasis” en *Arte e identidades en México*, Universidad Autónoma de Aguascalientes, 1999.

La exposición de arte popular en México, 1921

González Esparza, Víctor Manuel. “La Exposición de Arte Popular o del surgimiento de la vanguardia, México, 1921”, en *Historias,* Revista de la Dirección de Estudios Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia, No. 90, ene-abr, México, 2015.

¿Hacia un nuevo mapa cultural?

Razón y palabra, Primera Revista Electrónica en Iberoamérica Especializada en Comunicación, ISSN 1605-4806 en: http://www.razonypalabra.org.mx/N/N88/Varia/26_Gonzalez_V88.pdf

Dejando los restos del naufragio

Pero también es necesario que el historiador –y es quizá donde puede aportar su más útil contribución a las ciencias del hombre– observe, con el mismo cuidado dentro del desarrollo cronológico, cómo la sociedad entera recibió los modelos culturales que provenían de algunos sectores privilegiados. Pues en la historia, toda cultura se transmite y durante esa transmisión se une al movimiento interno que la lleva a renovarse.

Georges Duby, *La historia cultural* (1969)[1]

Cuando Georges Duby escribió sobre la historia cultural, anticipó una de las tendencias más atractivas frente a la crisis de propuestas de la "escuela de los *Annales*". A partir de entonces, con diferentes ritmos en su recepción, la historia cultural adquirió un estatus académico relativamente rápido en las universidades europeas y estadounidenses, mezclándose con el auge de los estudios culturales que han fortalecido el análisis de la "modernidad y sus desencantos". El "giro cultural" trajo consigo uno de los más importantes cuestionamientos a la "literalidad interpretativa" –enfermedad particular de los historiadores positivistas–, lo cual permitió ampliar los territorios de la historia, acercándola nuevamente a las otras ciencias humanas.

La historia cultural ha permitido renovar el espíritu de cambio que alimentó precisamente a los fundadores de los *Annales*. Por ello, me parece pertinente recuperar en primera instancia el legado de aquellos que hicieron de la crítica de la literalidad no sólo una postura teórica o académica, sino una forma de compromiso y de resistencia frente a la crisis del intelecto. En especial me referiré a las actitudes de Marc Bloch y Lucien Febvre, que fueron clave para entender los nuevos derroteros frente a esta crisis. Enseguida retomaré un itinerario de la historia del arte y la cultura que abrió nuevos caminos para entender el mundo contemporáneo y me adentraré, finalmente, en la historiografía de la historia de género, una de las áreas más originales de la nueva historia cultural. Estas dos áreas –género e historia del arte– me parecen fundamentales para otra historia. Todo ello encamina el propósito de construir una agenda que pueda contribuir a la renovación de los estudios de la historia en el país, especialmente desde las regiones, dada la fragmentación propiciada por la historia local o microhistoria mexicana.

---

[1] Rioux, J. P. y Sirinelli, J. F. (Coords.). *Para una historia cultural*, Taurus, 1999, p. 453.

Acerca del legado de Marc Bloch y Lucien Febvre[2]

> *[…] el mundo […] pertenece a aquellos que aman las cosas nuevas […].*
> Marc Bloch, *L´Étrange défaite*

La historiografía desdeñada

Uno de los temas centrales en la revisión de la historia mexicana es el desdén por la instrumentación de nuevas y diferentes historias y, más aún, la resistencia al cambio en las maneras de hacer historia. No obstante que se han divulgado los puntos centrales de la "revolución historiográfica" francesa o de la microhistoria italiana,[3] poco han permeado en la manera de hacer historia en México. Una historia fincada en el análisis (de preferencia comparativo), en la interdisciplinariedad o en el diálogo entre los tiempos ha tenido pocos adeptos en el país, de tal manera que la nueva historiografía pareciera un discurso más que difícilmente pudiera concretarse en los estudios históricos en uso.

---

[2] Una versión previa de este apartado sobre los "fundadores" apareció en *Horizonte Histórico*, Revista Semestral de los Estudiantes de la Licenciatura en Historia, UAA, Año 2, No. 5, enero-junio 2012, pp. 40-44.

[3] Aguirre Rojas, C. A., *Contribución a la historia de la microhistoria italiana*, Prohistoria Ediciones, 2003; *Los Annales y la historiografía francesa. Tradiciones críticas de Marc Bloch a Michael Foucault*, Ed. Quinto Sol, 1996. Pienso en los múltiples trabajos de este autor.

Quizá ello pueda explicarse por dos características de las formas de hacer historia: a) por la resistencia al cambio de las instituciones académicas (para qué arriesgar si el éxito académico ocurre siguiendo la tradición); y b) por la fragmentación ocasionada por la microhistoria, es decir, por las implicaciones de la "historia matria" en los planes y programas de estudio de las carreras de historia en el país. Si bien don Luis González participó de las ventajas de la nueva microhistoria, su idea de que todo es historia inclinó la balanza hacia la reconstrucción de lo local sin un espíritu efectivamente innovador; además, el llamado de don Luis de que la historia "matria" era una suerte de venganza contra el centralismo, privilegió cualquier tipo de historia local o regional frente a la posibilidad de construir una nueva historia, quizá porque la novedad de la microhistoria mexicana estaba sólo en el tamaño de la escala y no en los métodos que ampliaron el terreno del historiador en el siglo veinte.[4]

De esta manera, el espíritu de cambio que propusieran Lucien Febvre y Marc Bloch y que transformara gran parte de la historiografía del siglo XX (además de producir los mejores libros de historia del mismo periodo), difícilmente ha sido continuado por las nuevas generaciones de historiadores mexicanos. Por ello, es pertinente recordar lo que estos dos historiadores enfrentaron y que los impulsó a crear una revista que albergara la nueva historia; libros que combatieran a favor de ésta y que mostraran que hay otras formas de escribirla; proyectos e instituciones de investigación que continuaran con la tarea y, sobre todo, que promovieran una actitud de la historia vital cercana a la vida, lo que frecuentemente se olvida entre los "anticuarios".

---

[4] Ginzburg, C., "Microhistoria: dos o tres cosas que sé de ella", *El hilo y las huellas. Lo verdadero, lo falso, lo ficticio*, FCE de Argentina, 2010, pp. 351-394. Una reflexión pertinente para diferenciar las aportaciones de la microhistoria italiana frente a la mexicana la encontramos en este autor.

La crítica a los anticuarios

Cuando un grupo de historiadores acudió con Lucien Febvre al día siguiente de que apareciera el libro de Paul Valéry *Miradas al mundo actual* (1931) para quejarse y proponerle que respondiera a nombre de la corporación, Febvre respondió que no lo haría por el simple hecho de que “estaba de acuerdo” con Valéry.[5]

Para Valéry, como para varios intelectuales del momento, el mundo se encontraba en una encrucijada, en un drama histórico y político inextricable, y la historia que se escribía poco ayudaba a comprenderlo. Valéry argumentaba en contra de un pasado nacionalista e ideologizado; por ello, su famosa frase: “La historia es el producto más peligroso que haya elaborado la química del intelecto”. Continúa Valéry sobre esta historia: “Hace soñar, embriaga a los pueblos, genera en ellos falsos recuerdos, exagera sus reflejos, conserva sus viejas heridas, los atormenta en el reposo, los lleva al delirio de grandeza o al de persecución, y hace que las naciones se vuelvan amargadas, soberbias, insoportables y vanas”.[6]

El surgimiento de la más relevante transformación en la historiografía del siglo XX sucedió precisamente a partir de la insatisfacción posterior a la Primera Guerra Mundial, donde la historia proporcionaba pocas respuestas ante los restos sociales del momento, pero que se agudizaba con el fracaso de la razón ante el nazismo.

Febvre y Bloch, a pesar de sus diferencias, mantuvieron juntos una actitud combativa frente a los “ídolos” del historiador: a) la historia alejada de las problemáticas del presente (de ahí la crítica a los anticuarios); b) la especulación histórica arropada en grandes teorías; c) la historia local sin ambición de comprender realidades más amplias; d) la historia apegada a “lo que realmente sucedió” sin reflexión ni análisis; e) la historia política tradicional de héroes y villanos o inmersa en una teleología que termina por justificar todo.

---

[5] Mastrogregori, M., *El manuscrito interrumpido de Marc Bloch. Apología por la historia o el oficio de historiador*, FCE, 1998, p. 16. Agradezco a Enrique Rodríguez Varela la recomendación y préstamo de este libro de Mastrogregori. Desde luego, es fundamental la relectura de Bloch, M., *Apología para la historia o el oficio de historiador,* edición anotada por Bloch, Étienne, y con prefacio de Le Goff, J., FCE, 2ª reimp., 2006, que se ha convertido en el manual, poco comprendido, de todo historiador junto con Febvre, L. *Combates por la Historia*, Ed. Ariel, 3ª ed., 1974.

[6] *Cit. pos.* Mastrogregori, M., *Op. cit.*, p. 15.

Marc Bloch, por ejemplo, mantuvo hasta el final de sus días una preocupación por la manera en que el pasado era reconstruido y transmitido, y por el papel que una mala historia o un pasado ideologizado puede jugar en la toma de decisiones; de ahí su permanente análisis de la “memoria colectiva”, retomando el concepto de su amigo Maurice Halbwachs. Su explicación sobre la “extraña derrota” francesa frente a los alemanes, era que representó una derrota no sólo militar sino también intelectual en el sentido de que los líderes franceses no estuvieron preparados para enfrentar nuevas realidades. Por ello, la necesidad de escribir una nueva historia que permeara, además, a las nuevas generaciones; una historia que impidiera que el pasado “pese demasiado sobre los hombros de los hombres”, como lo escribió Febvre,[7] una historia cercana a la vida.

En un texto de reflexión poco conocido, posiblemente posterior a 1940, Marc Bloch se refiere a: “la acusación que tantas veces ha sido manifestada contra la historia [...]. La historia, se dice, es mala consejera”. Menciona que es una acusación que no inventaron ni Paul Valéry ni Nietzsche y cita para mostrarlo al viejo Volney, historiador, en una lectura de 1799: “Cuanto más analizo las influencias que la historia ejerce sobre las acciones y las opiniones de los hombres, más me convenzo de que ésta es una de las fuentes más fecundas de sus prejuicios y de sus errores”. Y en el mismo texto, Bloch realiza una reflexión sobre la memoria colectiva y su manera de transmitirse: “El recuerdo, así entendido, constituye un elemento vital en toda mentalidad de grupo. [...] para conocer bien una colectividad es importante, antes que nada, encontrar nuevamente la imagen, verdadera o falsa, que ella misma se formaba de su pasado. Como las memorias individuales –continúa Bloch–, la memoria colectiva a menudo es bastante corta. Sobre todo, cuando es creada en teoría para conservar, constituye un instrumento maravilloso de olvido y de deformaciones [...] porque a los errores de registro de los cerebros, añade los errores de transmisión, casi fatalmente inherentes al intercambio entre pensamientos humanos”.[8]

---

[7] Febvre, L., *Op. cit.*, p. 244.

De esta manera, Bloch, al igual que Febvre, da la razón a la vieja acusación (de que la historia es mala consejera), pero además trata de explicarla a través de la construcción y transmisión de la memoria colectiva y, más aún, de cómo ésta, “escurridiza” como es, tiene efectos nocivos sobre las mismas comunidades. Porque una historia mal recordada y mal contada puede ocasionar “la extraña derrota” de un pueblo. De ahí que en *L´Étrange défaite*, un “testimonio escrito en 1940” como era su primer título, escribiera Marc Bloch: “El triunfo de los alemanes fue básicamente una victoria intelectual y quizá en ello reside el hecho más grave”,[9] porque la historia en la que se inspiraba la resistencia francesa no era una historia viva que aceptara el cambio y la posibilidad de continuar aprendiendo, sino una historia basada en recuerdos de los viejos triunfos, una historia finalmente inútil ante las amenazas del mundo. Y esta advertencia fue el principal legado de Bloch.

Habría que recordar la dedicatoria de *Apología para el historiador* a Febvre para dejar a un lado los cuestionamientos de amistad entre ambos:

> Hemos combatido, largamente, juntos, por una historia más amplia y más humana. En el momento en que escribo –comenta Bloch en 1941–, se ciernen muchas amenazas. No por culpa nuestra. Somos los vencidos provisionales de un injusto destino [...]. Entre las ideas que me propongo sostener, sin duda, más de una me llega directamente de usted. De muchas otras, no podría decidir, con plena conciencia, si son suyas, mías o de ambos.[10]

Ahora bien, el lenguaje de Lucien Febvre fue combativo. Si el mundo de ayer terminó para siempre:

---

[8] *Cit. pos.* Mastrogregori, M., *Op. cit.*, pp. 41-42.

[9] *Cit. pos.* Mastrogregori, M., *Op. cit.*, pp. 48-51.

[10] Bloch, M., *Op. cit.*, p. 39.

> [...] expliquemos el mundo al mundo. Por la historia. Pero, ¿qué historia? –se preguntaba Febvre–, ¿la que cuenta la vida de María Estuardo?, ¿la que durante cincuenta años estudia los dos últimos segmentos del cuarto par de patas? Perdón, me confundo [...]. Pues bien, no. No tenemos tiempo. Demasiados historiadores bien formados y conscientes (eso es lo peor), demasiados historiadores se dejan influir por las pobres lecciones de los vencidos del 70. ¡Trabajan bien, claro! Hacen historia de la misma manera que tapizaban sus abuelas. Al puntillo. Son aplicados. Pero si se les pregunta el porqué de todo ese trabajo, lo mejor que saben responder, con una sonrisa infantil, es la cándida frase del viejo Ranke: 'Para saber exactamente cómo pasó'. Con todo detalle, naturalmente.[11]

¿Pero, de qué historia estamos hablando entonces, mi querido Febvre? Hablamos de la historia que "comprende y hace comprender", de la historia "que responde a las preguntas que el hombre de hoy se plantea necesariamente", de la que ofrece "explicaciones de situaciones complicadas", la que trabaja "con una buena hipótesis de trabajo en la cabeza", porque

> [...] sólo es digno de este hermoso nombre (de historiador) quien se lanza completamente a la vida, con la sensación de que sumergiéndose en ella, bañándose en ella, penetrándose en ella de humanidad presente, despliega sus fuerzas de investigación, su potencia de resurrección del pasado. De un pasado que detenta y que restituye, en intercambio, el secreto sentido de los destinos humanos [este legado de la historia es] lo que siempre ha sido, aquí, para Marc Bloch y para mí.[12]

La vulgarización de los hallazgos de estos dos grandes historiadores quizá contribuyó también al surgimiento de una suerte de manual para hacer historia al "estilo francés" y, con ello, a la poca fertilidad de este pensamiento para el caso mexicano, salvo contadas ocasiones. De ahí que el "giro cultural" a partir de los años sesenta del siglo pasado, con la recuperación de algunos científicos sociales como Norbert Elías y Walter Benjamin, pero también con la difusión del pensamiento de Bajtín, Bordieu y Foucault, dio a la historia la posibilidad de renovar los estudios históricos. Dos campos me parecen especialmente fértiles en esta travesía: la historia del arte y la cultura, y la historia de género, a las que dedicaré los siguientes apartados. Es necesario anotar que la "nueva" historia cultural surge en un momento de cuestionamiento profundo a las tradiciones intelectuales, incluida la propia historiografía francesa, por lo que la nueva historia del arte recupera la tensión entre el arte elitista y el popular, y en este sentido va más allá de las tradicionales dicotomías; de ahí los "fragmentos de modernidad".

---

[11] Febvre, L., *Op. cit.*, p. 68.

[12] Febvre, L., *Op. cit.*, pp. 70-71. Acomodé, desde luego, las respuestas de Febvre para recuperar un poco su estilo.

Fragmentos de modernidad

> *[...] no sólo los productores de la cultura,*
> *sino también sus analistas y críticos,*
> *fueron víctimas de la fragmentación [...]*
> Carl Schorske

No obstante la multiplicidad de estudios sobre modernidad/posmodernidad, modernismo y modernización, existe la necesidad de construir un itinerario cultural que resulta imprescindible para los estudios culturales y la historia cultural. En este itinerario, una primera constatación es que la relación entre modernidad y cultura está impregnada de contradicciones.

Esta idea es fundamental para entender la nueva historia del arte. Quizá pueda entenderse más claramente a partir de la "gran división" surgida por la "invención" de las bellas artes en el mundo ilustrado, en el que la cultura tendría al menos dos diferentes interpretaciones: la del mundo ilustrado francés en la que las bellas artes serían parte de la "civilización", y la del romanticismo, sobre todo alemán, donde la cultura (la "kultur") sería entendida como identidad colectiva.[13]

---

[13] Kuper, A., *Cultura. La versión de los antropólogos*, Ed. Paidós Básica, 2001. En particular, la "Introducción" y el capítulo 1. Para una amplia reflexión sobre es-

Esta "gran división" –la disociación del arte con la vida misma– llevaría a los primeros cuestionamientos de la modernidad dentro del mundo del arte, sobre todo entre Baudelaire y Coubert, a mostrar descarnadamente el lenguaje popular y las formas "primitivas" de representación del cuerpo.

La "prehistoria" de la modernidad llevó a Walter Benjamin y a Siegfried Kracauer al París de Baudelaire y Offenbach, respectivamente, para reconocer lo fugaz, pero también lo fragmentario del proceso moderno. Junto con George Simmel, maestro directa o indirectamente de ambos, estos pensadores no partirían de las grandes teorías sino "de los fragmentos manifiestos de la realidad social"[14] al analizar el mundo moderno.

Este paradigma que tiene antecedentes en Marx y en Nietzsche (en Marx porque a partir de la mercancía, de las "minucias", analizaría el capitalismo; y en Nietzsche, por su crítica a la "enfermedad de la historia" que lo llevaría a plantear un método desde "el mundo más ínfimo", desde los fragmentos insignificantes de la cultura) puede relacionarse con el paradigma *indicial* expuesto por Carlo Ginzburg, pero sobre todo con su propuesta de la microhistoria. Más aún, Ginzburg contribuyó a reivindicar la figura de Kracauer al afirmar que su libro *Historia. Las últimas cosas antes de las últimas* es: "la mejor introducción a la microhistoria".[15] En él, Kracauer va de la lectura de Proust al análisis cinematográfico donde diferentes planos se entrecruzan:

> [...] las ideas históricas son, aparentemente, de una significación duradera porque conectan lo particular con lo general de un modo articulado y verdaderamente único. Dado que cualquiera de tales conexiones equivale a una aventura incierta, se asemejan a destellos que iluminan la noche.[16]

---

tos conceptos es muy útil este libro. Huyssen, A., *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Adriana Hidalgo, Editora, 1ª reimp., 2006. Éste es un libro clave sobre la "gran división".

[14] Frisby, D., *Fragmentos de la modernidad. Teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin,* Madrid, España, Visor Distribuciones, 1992, p. 27.

[15] Ginzburg, C., "Microhistoria, dos o tres cosas que sé de ella". *Op. cit.*, p. 380.

[16] Kracauer, S., *Historia. Las últimas cosas antes de las últimas*, Buenos Aires, Argentina, Los Cuarenta, 2010, p. 137.

El caso de Kracauer es representativo de la búsqueda de lo marginal, de lo fragmentario, como posibilidad de analizar el mundo moderno. Su interés por la fotografía y el cine así como por la novela negra en un momento en que el valor de estas prácticas creativas era puesto en duda desde la estética decimonónica, lo hace el más contemporáneo de los teóricos a nosotros, víctimas de la fragmentación. Efecto de la obra tanto de Benjamin como de Kracauer, la "desclasificación" del arte y de la cultura elitista fue parte de las propuestas del análisis de la modernidad.

El clásico ensayo de Benjamin sobre *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* nos ofrece una nueva perspectiva para entender la historia del arte a partir fundamentalmente del tránsito del "valor de culto" de la obra de arte y, en este sentido, del fin del "aura" del arte y los artistas, a un "valor de exhibición" donde las posibilidades de reproducción se amplían a fin de que un mayor público pueda disfrutar de la obra, aunque al mismo tiempo signifique la "politización de la obra de arte" en función de su vínculo con las masas.[17] En el sueño de democratizar la cultura y las artes –lo advirtió Benjamin–, anida también la posibilidad de la serpiente, es decir, anidan los sueños totalitarios; sin embargo, con la crítica del aura del arte elitista de la modernidad, Benjamin abrió la oportunidad de comprender el vínculo entre cultura de masas, las nuevas posibilidades técnicas y el arte contemporáneo.

El cuestionamiento de Teodoro Adorno sobre las "industrias culturales", previo a su estancia en los Estados Unidos y en respuesta al ensayo de Benjamin, coincidió con el de críticos del arte como Clement Greenberg sobre la cultura de masas y el *pop art* como *kitsch*, en el sentido de la pérdida del "absoluto" en el arte y, por lo tanto, de la separación entre el arte y la vida, tema recurrente en el modernismo. Después de la gran división, la reflexión permitiría superar las tradicionales dicotomías a través de la "estetización de la vida diaria", del juego y la ironía como prácticas antiautoritarias y libertarias en una búsqueda no del absoluto, sino del hacer de la vida misma una obra de arte. Ello implicó, entre otras cosas, el reconocimiento de la diversidad cultural, de los nuevos mapas culturales y de la perspectiva de género al cuestionar, por ejemplo, el eurocentrismo, el centralismo y el machismo modernistas que identificaban al centro como eje espacial y a la "provincia" y a la mujer con la cultura popular y, en consecuencia, con la baja cultura.[18] A partir de estas reflexiones, la "gran división" se fracturó y el mundo elitista del modernismo se desconfiguró a partir de una visión más inclusiva y más permeable entre alta y baja cultura.

---

[17] Benjamin, W., "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Obras*, Libro I, vol. 2, Madrid, España, ABADA Editores, 2008, pp. 7-85.

La "gran división" en la historia del arte

Junto con la historia de género, el mundo "posmoderno" relativizó no sólo la historia sino el concepto del arte mismo. De ahí que sea importante ubicar la reflexión, no en la relativización del gusto, sino en la aparición del concepto "arte" a partir del cual puede escribirse una nueva historia. En esta travesía puede orientarnos la reflexión sobre la cultura popular de autores como Peter Burke y los hallazgos de Carlo Ginzburg, pero sobre todo es necesario reconstruir el "paradigma" o sistema de concepciones, prácticas e instituciones que conocemos como "bellas artes" con el fin de entender sus innovaciones y también sus límites, que en buena parte del siglo XX fueron cuestionados. Más aún, el tema del fin del arte habría que referirlo no tanto a la decadencia de las propuestas artísticas, sino a las transformaciones que ha vivido el paradigma de las bellas artes.[19]

El nuevo concepto del arte surge fundamentalmente a partir de la "gran división"[20] con respecto a la artesanía bajo un contexto social de ampliación de la clase media y de creación de nuevas instituciones y prácticas como el museo, el mercado de arte e, incluso, la crítica. Así, las nuevas salas de arte, las tertulias, los conciertos, etcétera, comenzaron a diferenciar a los públicos entre las artes educadas y las populares, otorgándoles a los nuevos sectores medios, por un lado, la posibilidad de ascenso a actividades propias de la aristocracia y, por el otro, la distinción a través de las bellas artes o de las artes "bien educadas". La idea de la buena educación por conducto de las artes sirvió, pues, a nuevos sectores como una forma de tener una especial identificación; de ahí que las bellas artes y los nuevos espacios tuvieran una correspondencia con un contexto social más amplio.

---

[18] Huyssen, A., *Después de la gran división. Op. cit.*, en especial la parte I: "Lo otro evanescente: la cultura de masas", una de las grandes aportaciones más allá de la modernidad.

[19] Shiner, L., *La invención del arte. Una historia cultural.* Barcelona, España, Paidós Estética, 2004, 476 pp.

[20] Huyssen, A., *Después de la gran división. Op. cit.*

Ahora bien, hacia fines del siglo XVIII la diferenciación entre arte y artesanía se logró de manera clara al incorporar conceptos que caracterizaban al primero a través de la libertad: originalidad, inspiración, imaginación, creatividad; características expresadas para las diferentes "bellas artes". Por ejemplo, los pintores comenzaron a adquirir mayor libertad en términos de sus contratos dados los nuevos públicos y compradores; en igual sentido, músicos como Haendel y Haydn lograron vender anticipadamente algunos conciertos (Mozart, por ejemplo, a diferencia de Beethoven, pretendió una mayor libertad en las contrataciones). Escritores como Voltaire y Alexander Pope lograron atraer nuevos lectores que pagaban por sus obras y la arquitectura también se incluyó en estos nuevos aires libertarios. Para principios del siglo XIX, la separación entre artista y artesano llegó a ser más clara como bien lo comenzaron a expresar los diccionarios de lenguas. Por otra parte, surgieron las primeras academias desde mediados del siglo XVIII, de tal manera que para fines del mismo siglo había cerca de un centenar de ellas en Europa.

Surgió así una nueva actitud estética y comenzaron a proliferar instituciones tales como academias, museos y salas de conciertos y se comenzó la práctica de asistir a los espacios para el arte en calidad de observador, en silencio y en actitud de respeto ante lo que se escuchaba o se veía. De este modo, durante el transcurso del siglo XIX, tanto en museos como en salas de concierto, prácticamente se crearon nuevas formas artísticas. De acuerdo con Jacques Attali:

> Cuando la interpretación de la sala de conciertos sustituyó a los festivales populares y a los conciertos privados de la corte [...] la actitud hacia la música cambió profundamente: en los ritua-

> les (festivales populares y conciertos de la nobleza) existía un elemento que se inscribía con la totalidad de la vida [...]; en los conciertos de la burguesía, el silencio dedicado a los músicos fue lo que creó y le brindó una existencia autónoma.[21]

Inició así el ascenso de la estética frente a la belleza. El concepto mismo de lo bello, si bien se siguió utilizando, comenzó a ser cuestionado por otros valores como lo sublime, lo verdadero, lo real, lo grotesco, etcétera, de tal manera que lo estético correspondió a la nueva categoría de las artes, al mismo tiempo que se inició la discusión sobre la relación entre arte y sociedad debido a que las "bellas artes" empezaron a obtener mayor autonomía.

El modernismo puede interpretarse como producto de estas disyuntivas, ya que es un movimiento contradictorio en el sentido de que profundiza la "gran división" al mismo tiempo que la rechaza. Más aún, el modernismo abrió la posibilidad de ampliación de las fronteras de las artes con la incorporación de máscaras africanas, de formas populares, de sonidos lejanos de los cánones, en fin, de la fotografía, el cine y el jazz como artes modernas. Paralelamente, movimientos anti-arte como el dadaísmo rechazaron la elevación del arte con el fin de reintegrarlo a la vida cotidiana, de ahí los materiales de Grosz, Duchamp y Ray. Sin embargo, después de la Segunda Guerra Mundial y del cambio de eje de las artes de París a Nueva York, la crítica al modernismo se realizó a partir de las grandes transformaciones técnicas, del ascenso de nuevos grupos sociales (como los estudiantes) y de perspectivas de género no incluidas en el modernismo tradicional: de ahí el posmodernismo.

El concepto de "posmodernismo" –hoy en desuso– ha terminado por asociarse con la lógica del capital e incluso con el vacío y superficialidad de una época[22] fundamentalmente a partir de la posguerra y del inicio del *pop art,* cuando la barrera modernista tradicional entre la alta cultura y la cultura popular fue derrumbada entre "la vanguardia y el *kitsch*", como lo llamara Clement Greenberg. Sin embargo, más allá del concepto mismo que fue planteado originalmente por Federico de Onís en los años treinta del siglo pasado como crítica al modernismo y difundido en la posguerra por Lyotard como crítica a los metarrelatos, habría que recuperar el análisis de las transformaciones culturales posteriores a las tradicionales dicotomías con el fin de entender las posibilidades de la democratización cultural.

---

[21] *Cit. pos.*, Shiner, L., *Op. cit.,* p. 298.

[22] Jameson, F., "El posmodernismo y la sociedad de consumo", en *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*, Argentina, Ed. Manantial, 1999.

No existe un acuerdo general sobre el significado de posmodernismo. Éste incluso ha sido frecuentemente descalificado como una moda intelectual pasajera; sin embargo, podría decirse, junto con Mike Featherstone, que el concepto de "posmodernismo" nos hizo sensibles a cambios que se produjeron en la cultura contemporánea: *v. gr*. cambios en el terreno artístico, cultural e intelectual; cambios en la producción, consumo y circulación de los bienes simbólicos (procesos de desmonopolización y desjerarquización de enclaves culturales legitimados), y cambios en diferentes grupos que han desarrollado nuevos medios para estructurar sus identidades. El posmodernismo es un concepto que coincide con el auge de la cultura como un elemento que propicia explicaciones y no sólo es explicable por otros factores, por lo que el interés en la cultura es también una manera de observar las grandes transformaciones de las sociedades contemporáneas.[23]

En este amplio recorrido sobre la historia del arte y la cultura podemos encontrar no sólo la relativización histórica, en el sentido de que el fin del arte puede, en todo caso, referirse al fin del concepto *arte* surgido en el siglo XVIII, sino también a la necesidad de aprender a ver nuestra propia historia a partir del surgimiento de la gran división y la tensión entre arte culto y la incorporación de formas populares, lo cual es una manera de pensar en la relación entre arte y vida. Es en este ámbito que la historia de género adquiere relevancia.

---

[23] Featherstone, M., *Cultura de consumo y posmodernismo*, Argentina, Amorrortu Editores, 2000, 256 pp.

Historia, cultura y género[24]

La "nueva historia cultural" (NHC), como se le llamó a una selección de ensayos sobre la agenda de los historiadores después del marxismo y de los *Annales*,[25] pareciera que ha dejado de mostrar novedades después de dos décadas de ampliar el terreno de la historia. Actualmente, si bien siguen existiendo reductos de la vieja historia, la frase hecha de "toda historia es historia cultural" presenta algunos riesgos de simplificar las aportaciones de lo que ha sido uno de los movimientos intelectuales más relevantes para la transformación del quehacer del historiador.

Por ello la relevancia de reflexionar sobre las principales contribuciones de la NHC, pero también de ofrecer nuevas perspectivas y nuevas voces, como puede observarse especialmente en la *historia de mujeres*, tema de este apartado. Las transformaciones que ha tenido la historia de las mujeres pueden ayudarnos a entender los alcances de la historia cultural, por lo que me concentraré en algunas aportaciones centrales para la construcción del concepto de *género*.

La historia cultural ha tenido una larga trayectoria –sobre todo si pensamos en la historia del arte y la cultura vista a partir de la invención de las bellas artes–, al representar uno de los esfuerzos pioneros por salir de los temas políticos que marcaron la historia tradicional.[26]

Una de las características principales de la NHC ha sido, además de la multidisciplinariedad, la consideración en especial de cuatro teóricos que desde diferentes perspectivas nutrieron y problematizaron el trabajo del historiador: Mijail Bajtín, Norbert Elias, Michel Foucault y Pierre Bourdieu. Conceptos tales como "heteroglosia" (diferentes voces de un texto) y "presión social orientada al autocontrol" dentro de un proceso civilizatorio así como la "distinción" como herramienta de definición de las clases y grupos sociales, han sido fundamentales para plantear nuevas perspectivas para la historia.[27]

---

[24] El presente apartado ha sido realizado gracias al seminario: "Metodología de género. Su importancia en el análisis histórico" impartido por la doctora Carmen Ramos Escandón en la Universidad Autónoma de Aguascalientes, 30 y 31 de mayo y 1-3 de junio de 2011.

[25] Hunt, L. (Ed.). *The New Cultural History*, University of California Press, 1989.

[26] Burke, P., "Fragmentos de modernidad" para la historia del arte y, en general, su obra: *¿Qué es la historia cultural?*, España, Paidós, 2006, pp. 20-21. Puede verse ahí el anterior apartado.

Sin embargo, ha sido Michel Foucault quien más influencia ha tenido para la NHC y especialmente para la historia de género: sus ideas acerca de la microfísica del poder que permea en toda relación, en el control que ejercen las autoridades sobre los cuerpos, la crítica a la visión teleológica de la historia y su énfasis en las "rupturas" y en los "discursos" (como categorías que organizan las maneras de pensar), contribuyeron determinantemente a los estudios sobre género.

La construcción cultural del sexo y del género

La historia de la mujer, más allá de la historia de las mujeres ilustres, tiene sus antecedentes en la escuela de los *Annales* y en la historiografía marxista, especialmente en su pretensión de "historia total" y de la historia de las clases subalternas. El vínculo de la opresión del sexo femenino con el surgimiento de la familia y la propiedad privada, es decir, del predominio del patriarcado, marcó buena parte de los estudios marxistas, incluso con argumentos contraproducentes que le restaban iniciativa y creatividad a la participación de las mujeres, ya que estos estudios partían paradójicamente de modelos androcéntricos.

La crítica a la visión simplista (incluso de algunas feministas) de la inferioridad natural de las mujeres, dados los siglos de explotación, fue una de las primeras tareas de la historiografía sobre mujeres. En este sentido, destaca el trabajo de Mary Bear sobre la fuerza e influencia de las mujeres en la historia (1962) como uno de los puntos de partida de esta nueva historia que, en palabras de Mary Nash, comprendería la "complejidad de las relaciones entre los sexos, las modificaciones en el estatus de la mujer, el proceso de formación de conciencia de la mujer y los avances y retrocesos en su situación social".[28]

---

[27] Burke, P., *Op. cit.*, pp. 71-78.

[28] Nash, M., "Nuevas dimensiones en la historia de la mujer", en *Presencia y protagonismo. Aspectos de la historia de la mujer*, Barcelona, España, Ed. del Serbal, 1984, p. 13.

El momento en el que Mary Nash escribe (1982) y coordina uno de los primeros textos sobre historia de la mujer se encontraban en auge la historia social y la historia demográfica que habían desarrollado temas relevantes para las mujeres como la historia de la familia, la historia de los movimientos feministas y la historia de la salud femenina. Iniciaba la discusión sobre la "conciencia" de ser mujer y sobre la cultura de la mujer en una perspectiva que sería desarrollada años más tarde a partir del "giro cultural" y de la influencia teórica de Simone de Beauvoir y de Michel Foucault, poniendo énfasis en lo que Joan Scott argumentaba como "cuestión de poder".

Ahora bien, ¿en qué consistió el "giro cultural" para la historia de la mujer? Joan W. Scott ha escrito textos clave para entender el tránsito de la historia de la mujer a la historia de género como una construcción cultural a partir de la cual difícilmente se puede seguir hablando y escribiendo de "historia de las mujeres".[29] En el año de 1986, Scott publica (en su versión original) el ensayo *El género, una categoría útil para el análisis histórico,* una amplia discusión sobre los diferentes significados del concepto como una manera de designar las relaciones entre los sexos y una forma de analizar el sentido de la opresión al igual que las concepciones de clase y raza. Todo ello como una vía de legitimidad académica de los estudios feministas, pero sobre todo como una manera de: "denotar las 'construcciones culturales', la creación totalmente social de ideas sobre los roles apropiados para hombres y mujeres".[30]

Ubica así los estudios de género desde diferentes enfoques: la crítica al patriarcado, incluida la tradición marxista, y los enfoques posestructuralistas vinculados al psicoanálisis sobre la producción y reproducción de la identidad de género. Sin embargo, para Scott es en el análisis de la política y del poder donde el concepto de género adquiere su más claro significado una vez que permitiría redefinir los viejos problemas desde nuevas perspectivas.

---

[29] Scott, J. W. "El problema de la invisibilidad", en Ramos, C. (Comp.). *Género e historia*, Instituto Mora, México, 1992, pp. 38-65 y Scott, J. W. "El género, una categoría útil para el análisis histórico", en Lamas M. (Comp.). *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*, UNAM/Porrúa, 1996, pp. 265-302.

[30] Scott, J. W. "El género…", *Op. cit.*, p. 271.

En un segundo ensayo relevante de Scott publicado originalmente en 1989 sobre "la invisibilidad", después de realizar un repaso por la historiografía de las mujeres, Scott concluía sobre las preguntas de los historiadores de las mujeres en los siguientes términos:

> Cómo y por qué cambian las ideas; cómo se imponen las ideologías, cómo tales ideas fijan los límites de la conducta y definen el significado de la experiencia [...]. Lo que los historiadores de las mujeres añaden a la discusión es una preocupación por el género [...] tal vez sea en el examen de la historia como parte de la "política" de la representación de los géneros donde encontraremos la respuesta a la pregunta de la invisibilidad de las mujeres en la historia escrita en el pasado.[31]

De esta manera, Scott establecía una agenda para los estudios históricos de género, relacionando la tradición marxista con el posestructuralismo y el psicoanálisis, y acentuando el análisis del poder como una herramienta para replantear la historia cultural.

En un ensayo también historiográfico, escrito al mismo tiempo que el de Joan W. Scott, Arlette Farge llegaba prácticamente a las mismas conclusiones sin utilizar el concepto de género, pero advertía también de las contradicciones que era necesario historiar en una sutil trama:

> Es la delicada articulación de los poderes y contrapoderes, trama secreta del tejido social, lo que habría que escrutar aquí en un proceder que, ampliamente inspirado en Michel Foucault, introduciría la dimensión de la relación entre los sexos. Sin duda, esa vía de aproximación es a la vez la más difícil y la más nueva. Permitiría romper las dicotomías demasiado simples y hacer, en suma, una historia interior del poder familiar, social y político.[32]

---

[31] Scott, J. W., "El problema de la invisibilidad", *Op. cit.*, p. 65.

[32] Farge, A., "La historia de las mujeres. Cultura y poder de las mujeres: ensayo de historiografía", en *Historia Social* 9 (Invierno 1991), Instituto de Historia Social, Valencia, España, p. 96. Quizá más que una "historia interior del poder" se podría hablar de una "historia íntima del poder".

La historiadora francesa señalaba las posibilidades de la influencia de Foucault, quien ciertamente abrió nuevos campos para el cultivo de la historia de la sexualidad y el poder, para ir más allá de las tradicionales dicotomías, aunque al mismo tiempo preveía la complejidad de esta tarea.

En términos teóricos más que historiográficos, Judith Butler contribuyó –quizá gracias a su radicalismo–, a legitimar académicamente los estudios de género, especialmente en el mundo intelectual estadounidense. Su clásico ensayo sobre Beauvoir, Wittig y Foucault (escrito también en 1982), donde la dicotomía entre sexo y género es superada a partir de plantear que la idea del cuerpo es una construcción social y cultural, transformó la idea tradicional sobre los estudios históricos sobre sexo y género, además de anticipar problemáticas que se desarrollarían en términos históricos.

A partir de la frase de Beauvoir de que "no se nace mujer, se llega a serlo" que establece una distinción entre el ser biológico y el proyecto *mujer*, se radicaliza la idea sartreana de que somos lo que elegimos y se llega a conformar, sin usarlo, el concepto de género. Así, "género es una forma contemporánea de organizar las normas culturales pasadas y futuras, una forma de situarse en y a través de esas normas, un estilo activo de vivir el propio cuerpo en el mundo".[33] Más aún, de acuerdo con Wittig, "hombre" y "mujer" son categorías políticas, puesto que la diferencia sexual no tiene un fundamento biológico necesario, por lo que "el cuerpo lesbiano" de esta autora es un esfuerzo por reescribir las distinciones tradicionales de la identidad sexual. Foucault por su parte establece estrategias para la subversión de la jerarquía de género, el oprimido desarrolla formas de poder alternativas. De ahí que el caso de Herculine Barbin (Alexina) ilustra la "ambigüedad en el sexo y en la identidad sexual". Y concluye Butler: "la historia de género bien pudiera revelar la liberación gradual del género de sus restricciones binarias".[34]

---

[33] Butler, J., "Variaciones sobre sexo y género: Beauvoir, Wittig y Foucault", en Lamas, M. (Comp.). *El género... Op. cit.*, p. 308.

[34] *Ibid.*, p. 325.

La historia de género como un "constructo cultural" extendió las posibilidades de la tradicional historia académica en un serio cuestionamiento a las fuentes, metodologías y teorías utilizadas por la historia androcéntrica. Si bien la tendencia academicista es juzgar como moda pasajera ciertas perspectivas, como si existiera una sola manera de hacer historia, el regreso a enfoques previos de la NHC difícilmente podrá descartar la idea de que género es más que una pieza de tela. En todo caso, sin perspectiva de género difícilmente se podrá ampliar y democratizar nuestra historia.

Ahora bien, para el caso de México, la producción historiográfica sobre la historia del arte y de género se ha visto ampliada en los últimos años a partir de dos producciones de instituciones centrales en el estudio de la historia del arte. Se trata de los libros compilados por Alberto Dallal y de Karen Cordero e Inda Sáenz[35], los cuales son sólo una muestra de la diversidad y profundidad que ha adquirido la perspectiva de género en la historiografía del país.

Reflexiones finales

Como profesor de una universidad fuera de los circuitos académicos centrales, me resulta preocupante el desdén y hasta el olvido de las principales corrientes historiográficas del siglo XX en el país. Por ello, originalmente este ensayo estaba dedicado a la posibilidad de renovación de la historia a partir de las regiones. Salvo algunas excepciones, la historiografía mexicana en general ha menospreciado una reflexión más amplia sobre los principales cambios en el terreno de la historia y, en algunos casos, hasta los ha considerado nocivos para los jóvenes historiadores.[36]

---

[35] Dallal, Alberto. *Miradas disidentes: género y sexo en la historia del arte*, UNAM, 2007, 406 p.; y Cordero, Karen. y Sáenz, Inda. (Comps.). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, Universidad Iberoamericana/UNAM, 2007, 433 pp.

[36] Recuerdo que un importante profesor de El Colegio de México, en un congreso de historia en Zacatecas realizado en el marco de la nueva historiografía, comentó en una sobremesa que las nuevas tendencias eran "peligrosas" para los jóvenes historiadores…

Existe, pues, una resistencia al cambio desde las propias instituciones académicas que se muestra en la fragmentación de las propuestas. Comencé este ensayo recuperando precisamente el "espíritu" de los creadores de la "revolución historiográfica francesa" para advertirnos de la crisis intelectual que se niega a abandonar "los restos del naufragio". Las grandes transformaciones culturales de los últimos años, particularmente a partir de los nuevos protocolos para el conocimiento que proporcionan las nuevas tecnologías, nos advierten sobre seguir trabajando con los mismos esquemas mentales del siglo pasado. De ahí la necesidad de adentrarnos en el papel que el historiador puede llevar a cabo, más allá de la posmodernidad y de las grandes dudas señaladas por el "giro cultural".

La historiografía mexicana se ha caracterizado por la fragmentación propiciada, fundamentalmente, por la historia "local" o la "historia matria", o bien, por la sobre especialización. Ello, paradójicamente, es un síntoma del rechazo a la reflexión y particularmente a los "metarrelatos", propio de la posmodernidad. Quizá, como lo recomendaron nuestros viejos maestros, debemos dejar atrás los restos del naufragio y aprender a reconstruir nuestra historia a partir de los fragmentos olvidados. Ésa ha sido, finalmente, la pretensión de este ensayo.

Las “caritas sonrientes” o los “duendecillos del éxtasis”

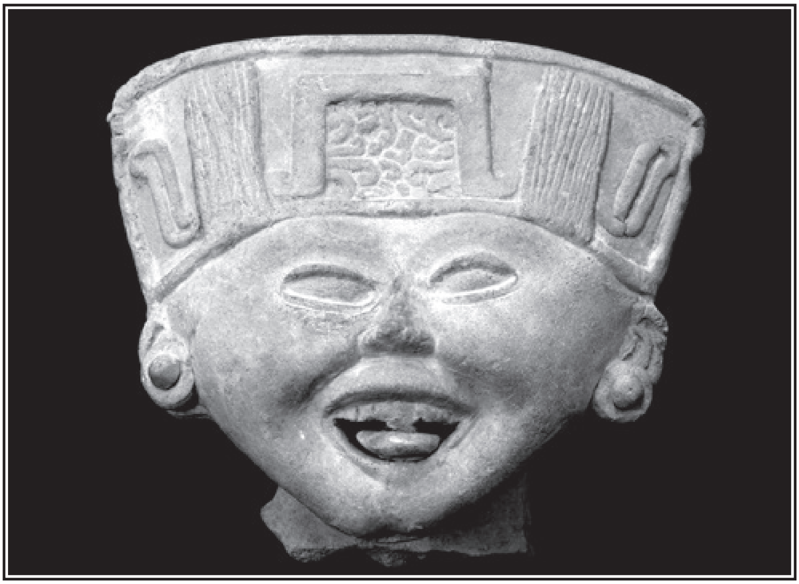
Entre los escombros de los templos demolidos
por el chichimeca o por el español, sobre el montón de libros
y de hipótesis, la cabecita ríe […]
Octavio Paz, "Risa y penitencia", *Magia de la risa* (1962)

Al estudio del arte y de la historia mesoamericana le ha sucedido lo que a la historia nacional: después de una época dominada por la historiografía mexica sobre la interpretación de otras culturas, el regreso a las regiones muestra tal cantidad de peculiaridades y diferencias que, en ocasiones, se dificulta una visión integradora. Incluso dentro de una misma región geográfica, como la costa del Golfo de México, podemos constatar no sólo la importancia de las culturas que ahí se desarrollaron sino también su diversidad. Lo que hasta hace unos años considerábamos homogéneo, por ejemplo, el Veracruz clásico, corresponde sólo a un fragmento geográfico: la parte sur-centro del actual estado de Veracruz, dada la diversidad e importancia de las culturas establecidas en la costa atlántica.[1]

---

[1] Wilkerson, S. y Jeffrey K., "Cultural Time and Space in Ancient Veracruz", en *Ceremonial Sculpture of Ancient Veracruz*, Long Island University, Hillwood Art Gallery, 1987, pp. 7-17. Ochoa, L., *Huaxtecos y totonacos. Una antología histórico-cultural,* México, CONACULTA, 1990, 326 pp.

A partir de la observación de los fragmentos culturales, analizo en este ensayo el complejo de figuras expresivas del Veracruz clásico, en particular las conocidas como "caritas sonrientes". Discuto en un primer momento las interpretaciones en uso influidas fuertemente por el panteón azteca, para pasar a una exposición de algunos indicios que desde mi punto de vista plantean un acercamiento novedoso a las "sonrientes".



Carita sonriente.[2]

LAS INTERPRETACIONES EN USO

Dentro del complejo de las caritas sonrientes existen importantes diferencias estilísticas tanto espaciales como temporales. Por ejemplo, los figurines de Remojadas II, los más representativos, son muy diferentes a las caritas de Nopiloa y de la Isla de Sacrificios.[3] Además, este tipo de cerámica no es exclusivo del Veracruz central, ya que también se ha encontrado en la región maya (estados de Campeche y Tabasco).[4] Es tal la cantidad de figurines (Medellín Zenil mencionó en 1960 que había más de mil quinientos) y son tan pocos los indicios que nos proporcionan, que aún seguimos especulando sobre su significado.

---

[2] Museo Nacional de Bellas Artes - INBA. Octavio Paz y el Arte. Núcleo 6. "La otredad mesoamericana. Carita sonriente. Anónimo cultura totonaca". En: http://museopalaciodebellasartes.gob.mx/micrositios/op/nucleo-06.php.

Como se sabe, Vladimiro Rosado Ojeda en "Las máscaras rientes totonacas",[5] una de las primeras interpretaciones de éstas, asociaba las caritas con Xochipilli, el dios mexica de las flores, de la danza y de la música. Después de describirlas fisiológicamente –la mayoría eran "jóvenes" con deformaciones del cráneo estilo maya–, cita una de las primeras exploraciones en el Papaloapan (la de Hermann Strebel de finales del siglo XIX y la de Weyerstall en 1925), donde se encontró que las caritas formaban parte de incensarios y, debido a que algunas contaban con cabeza movible, fueron consideradas como representaciones de danzantes. Al preguntarse por el famoso "*rictus* risible", Rosado Ojeda discute la asociación con Xochipilli dado que en las manifestaciones aztecas "este gesto no se percibe", aunque termina por aceptar el vínculo con tal deidad. Niega que las caritas fueran retratos como lo indicaron los primeros exploradores y, por último, sugiere que algunas de las figuras sonrientes femeninas, con huipil o falda decorada, posiblemente fueron "sacerdotisas o danzantes que tomaban parte en las ceremonias rituales en honor de aquél [Xochipilli]".[6]

Me he detenido en este artículo porque destaca algunos elementos importantes más allá de lo cuestionable de lo "totonaco": la asociación con Xochipilli, el contexto en que algunas figuras fueron encontradas y, finalmente, la observación sobre algunas de las figuras movibles, o bien, vestidas, que eran sacerdotisas o danzantes.

---

[3] McBride, H. W., "Figurine Types of Central and Southern Veracruz", en *Ancient Art of Veracruz*, Ethnic Arts Council of Los Angeles, 1971, pp. 23-30.

[4] Peterson, F. A. "Caritas sonrientes de la región maya", *Tlatoani*, vol. I, No. 5 y 6, 1952, pp. 63-64.

[5] Rosado Ojeda, V. "Las máscaras rientes totonacas", en *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos*, t. V, No. 1, ene.-abr. 1941, pp. 53-63.

[6] Rosado Ojeda, V. 1940, *Op. cit.* p. 62.

Hasta ese momento, principios de la década de 1940, las cosas parecían claras con respecto a las caritas sonrientes. En 1948, Salvador Toscano, uno de los primeros autores que ofreció una visión integradora del arte prehispánico de México y de Centroamérica, consideró estas figuras dentro de la cerámica olmeca:

> La arqueología contemporánea ha venido a confirmar el origen olmeca de estas preciosas manifestaciones artísticas; en efecto, una de las cabezas monolíticas de La Venta, Tabasco, bosqueja tímidamente una mueca en la que ya adivinamos la sonrisa, pero es en una estatuilla femenina de jade pintada de rojo, de aquella ciudad –hoy en el Museo Nacional de México– en donde quedó impecable y finalmente esculpido ese precioso gesto psicológico que señala al hombre sobre el resto de las especies animales [...]. Ignoramos el significado de estas piezas. Se les ha supuesto fragmentos de incensarios, pectorales o broches de adorno y hasta representaciones del dios de la alegría, del amor y de las danzas, un Xochipilli de la región atlántica de México. Sin embargo, la ausencia de elementos mitológicos –como en el resto de los objetos artísticos olmecas–, presta a la par que un carácter impenetrable a las mascaritas, un carácter estético único dentro del mundo indígena. En medio de aquellos panteones dramáticos y terribles, con dioses sangrientos que no pocas veces nos mueven a repugnancia, apenas si concebimos esta isla de pequeñas esculturas que se atrevieron a romper la tradición hierática y a dibujar la alegría de la vida en la más delicada de las expresiones psicológicas, la de la sonrisa.[7]

Tanto Rosado Ojeda como Toscano presentan dudas más que afirmaciones sobre el vínculo de las caritas sonrientes con Xochipilli, aunque se inclinan por un Xochipilli al menos de la región atlántica.

Las exploraciones arqueológicas dirigidas por Alfonso Medellín Zenil en el centro de Veracruz a principios de la década de 1950, transformaron cuantitativa y cualitativamente el estudio de las sonrientes. Las interpretaciones comenzaron a diversificarse: algunos médicos las consideraron como parte de la representación de la "patología indígena".[8] Por otro lado, Fredrick A. Peterson, después de asociar los figurines con varias deidades (Xipe Totec, Tláloc, además de Xochipilli), y de vincularlos con los "bebés en las cunas" y los animales en ruedas (otra gran originalidad de esta cultura del Veracruz clásico), sugiere que fueron usados como juguetes.[9]

---

[7] Toscano, S., *Arte precolombino de México y de la América Central*, UNAM-IIE, 1984, pp. 167-168.

Por su parte, Medellín Zenil reafirmó la versión que las asocia con la deidad de la danza, la alegría y la música puesto que "la identificación no puede ser más exacta, ya que cada uno de estos atributos tiene corporeidad con los elementos que caracterizan a este tipo de esculturas".[10] Esta interpretación fue apoyada por Josefina Fernández Barrera: "Por la estrecha relación con la actitud sonriente y alegre de las caritas se les ha asociado con los atributos de este dios [Xochipilli], pero nada se ha concluido al respecto, aunque es muy de aceptarse la hipótesis".[11]

Medellín Zenil publicó junto con Octavio Paz: "La magia de la risa" (1962), un intento por ofrecer una visión integradora sobre el complejo de las figuras sonrientes. En éste, Medellín insistía: "Es obvia su identificación con la divinidad que en la época tolteca-mexicana recibió el nombre de Macuilxóchitl Xochipilli (Cinco flor, Príncipe de las flores) que es, a fin de cuentas, una advocación de la divinidad solar".[12] Paz, por su parte, reconoce la pertenencia de las caritas al culto de Xochipilli, el cual, comenta con gran intuición, poseía una ambivalencia: "el códice Magliabecchi representa al dios de la danza y la alegría revestido de un pellejo de mono. No es descabellado suponer que las figurillas ríen y agitan sus sonajas mágicas en el momento del sacrificio. Su alegría sobrehumana celebra la unión de las dos vertientes de la existencia, como el chorro de sangre del decapitado se convierte en siete serpientes, puente entre el principio solar y el terrestre".[13]

---

[8] Dávalos Hurtado, E. y Ortiz de Zárate, J. M., "La plástica indígena y la patología", en *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos,* t. XIII, No. 2 y 3, 1952-1953, pp. 95-104.

[9] Peterson, F. A., "Smiling Heads from Vera Cruz", *Ethnos*, vol. 19, No. 1-4, 1954, p. 85.

[10] Medellín Zenil, A., *Cerámicas del Totonacapan. Exploraciones arqueológicas en el centro de Veracruz,* Universidad Veracruzana, 1960, p. 83.

[11] Fernández Barrera, J., "Las cabecitas sonrientes de la Mixtequilla" en *Homenaje a Rafael García Granados*, México, INAH, 1960, p. 182.

[12] Paz, O. y Medellín Zenil, A., *Magia de la risa*, Xalapa, 1962, p. 42.

Doris Heyden, continuó con la intuición de Octavio Paz y argumentó a partir de las fuentes escritas: "Creo que las figuras sonrientes representan las 'semejanzas' de los dioses más que a los dioses mismos: los hombres y las mujeres que representaban a las deidades en las fiestas mensuales y quienes fueron sacrificados durante estas fiestas". Heyden sugiere, además, que para tener alegres a las futuras víctimas se les administraba algún embriagante.[14] Un año después, la autora publicó una versión modificada en la que hace énfasis (debido a una conversación personal con Peter Furst) en el uso de alucinógenos que provocan la alegría y la risa, posiblemente las semillas de la gloria de la mañana o semillas de la virgen (*Ololiuhqui: Rivea corymbosa*, ahora mejor clasificada como *Turbina corymbosa*).[15]

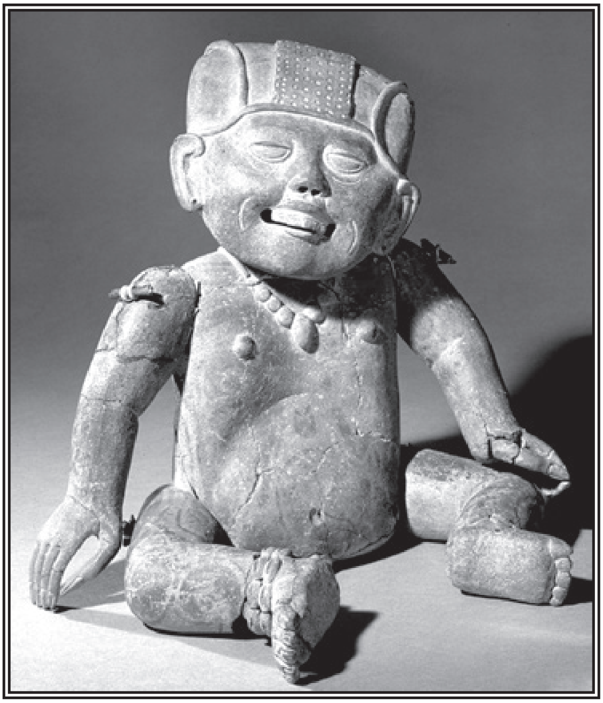
Quiero dejar hasta aquí la reseña de las interpretaciones más comunes sobre las caritas sonrientes que se han concentrado en Xochipilli, deidad con un carácter ambivalente: dios de las flores y de la danza, pero también de los sacrificios humanos. Casi todos los autores presentados coinciden en este punto, aunque ciertamente mencionan otras deidades.

---

[13] Paz, O. y Medellín Zenil, A., *Magia de la risa*, *Op. cit.* p. 15.

[14] Heyden, D., "Nueva interpretación de las figuras sonrientes señalada por las fuentes históricas", *Tlalocan,* vol. VI, No. 2, 1970, p. 159.

[15] Heyden, D., "A New Interpretation of the Smiling Figures", en *Ancient Art of Veracruz*, Ethnic Arts Council of Los Angeles, 1971, p. 37.



Niño sonriente con cuerpo sutilmente redondeado y extremidades movibles unidas al cuerpo por medio de cuerdas.[16]

En búsqueda de nuevas interpretaciones

Doris Heyden finalizó uno de sus artículos justificando el uso de fuentes históricas del valle de México para interpretar las culturas del Golfo de la siguiente manera:

> El usar fuentes históricas del Altiplano para interpretación de material arqueológico del Golfo lo considero permisible y lógico, ya que desde el Horizonte Clásico en adelante casi toda Mesoamérica había alcanzado el mismo grado de civilización, y las manifestaciones de una región pudieran, con pequeñas variaciones, echar luz sobre las otras".[17]

---

[16] NOMA. New Orleans Museum of Art. Veracruz Culture Articulated Figure. En: http://noma.org/collection/detail/59.

[17] Heyden, D., "Nueva interpretación de las figuras sonrientes, *Op. cit.* p. 162.

Como comenté en la introducción, la mayoría de las interpretaciones sobre los procesos regionales se observaron a la luz de los acontecimientos centrales. Para el caso de Mesoamérica, esta tendencia historiográfica es todavía más evidente debido a que el panteón de las divinidades es mexica. Los nombres sobre otras culturas están en náhuatl debido a que no se conoce la lengua de esa otra cultura, como es el caso de los autores de las caritas sonrientes; en fin, se conoce más sobre los aztecas.

No estoy propugnando por un autonomismo interpretativo que olvide cualquier relación con las culturas dominantes, lo cual sería un reduccionismo. Lo que es importante reconocer, sin embargo, es que, en ocasiones, las diferencias regionales sobre un mismo culto mesoamericano pueden ser mayores que las que suponíamos.

Por otra parte, las interpretaciones en uso han enfatizado el culto a las deidades a fin de ofrecer cosmovisiones ciertamente omnicomprensivas en las que los artefactos, las representaciones artísticas y las ceremonias asociadas deben encajar. Es por ello que partir de un nuevo paradigma que enfatice el seguimiento de pistas puede resultar más fructífero que la aplicación del panteón mexica sobre las caritas sonrientes.[18]

En la monografía sobre el arte antiguo de Veracruz, H. B. Nicholson, a propósito de lo que Heyden escribió, comentó:

> I would regard Heydens's suggestion that their jovial mien is the result of their being under the influence of a psychoactive agent ritually ingested, perhaps the seeds (*olloliuhqui*) of a morning glory (*Rivea corymbosa* or *Hallier filius*), as an interesting possibility, but I do not believe it can be convincingly demonstrated with available data.[19]

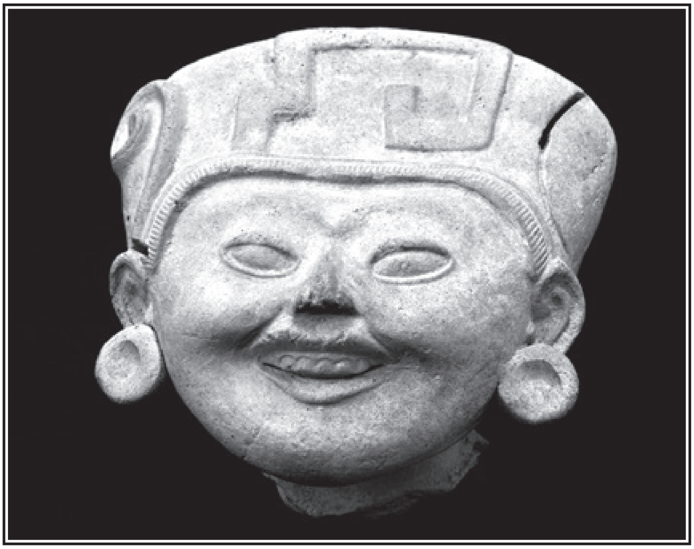
---

[18] Ginzburg, C., *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*, España, Ed. Gedisa, 1989, pp. 138-175.

[19] “Me parece que la sugerencia de Heyden de que la sonrisa es el resultado de estar bajo la influencia de un agente psicotrópico ingerido ritualmente, quizás las semillas (*ollolihuiqui*) de la gloria de la mañana (*Rivea corymbosa* o *Hallier filius*), es una posibilidad interesante, pero no creo que pueda ser demostrada con la información existente”. Nicholson, H. B., “The Iconography of Classic Central Veracruz Ceramic Sculptures” en *Ancient Art of Veracruz,* Ethnic Arts Council of Los Angeles, 1971, p. 16. [La traducción es de VMGE].

Esta sugerencia es más valiosa que la otra parte de la interpretación de Heyden, pues aquélla implicaba que las caritas representaban a víctimas de los sacrificios humanos perpetrados por esta cultura. La investigación del uso de alucinógenos en Mesoamérica, en particular en el área centro-sur de Veracruz, puede revelar aspectos más interesantes sobre las caritas sonrientes que la discusión sobre los sacrificios humanos en el Veracruz clásico.

Pese a lo atractivo de la idea planteada por F. Petersen de que las caritas sonrientes –particularmente las de cuerpos completos con extremidades y cabeza articulados– pueden estar asociados con "juguetes"o "muñecos", no me parece ésta convincente debido a las mismas razones que se han esgrimido para no considerar como juguetes a los "figurines con ruedas": dado el cuidado y la fragilidad de la hechura y de los materiales, así como el estado de preservación en que se han encontrado, es difícil pensar que fueran juguetes usados por niños.[20]



Carita sonriente. Anónimo cultura totonaca.[21]

---

[20] Winning, H., "Figurines on Wheels from Mexico", *Ethnos*, vol. 25, No. 1-2, 1960, p. 71.

[21] Museo Nacional de Bellas Artes - INBA. *Octavio Paz y el Arte*. Núcleo 6. En: http://museopalaciodebellasartes.gob.mx/micrositios/op/nucleo-06.php.

La articulación de la cabeza y de las extremidades, cabe aclarar, no es exclusiva de las caritas sonrientes. Fue inventada en el área maya (en Kaminaljuyú-Tazumal, Guatemala y El Salvador) y se extendió por Mesoamérica para ser desarrollada quinientos años después en el Veracruz central. Si bien la función de estos figurines es todavía un enigma, para algunos autores está asociada con los cultivos, por ello su connotación simbólica puede ser todavía aceptada.[22] Reconocer este simbolismo no implica asociarlos con una cosmovisión –muchas veces prestada de otras culturas mesoamericanas–; significa reestablecerles un uso ritual y artístico propio.

Los estudios de José García Payón sobre El Tajín, particularmente sobre los muros del juego de pelota, abrieron una interpretación más sobre las caritas sonrientes: el culto del pulque:

> The Sonrientes, one of the most distinctive of all the Veracruz figurines complexes, has frequently been labeled a "cult of laughter." Such a romantic appellation, based on the expressions of the figurines, is consistent with western posture and gesture but not with the somber reality of Pre-Columbian ritualism. It is far more likely that the animated faces with puffy cheeks and swollen protruding tongues are an expression of ritual drunkedness associated with a pulque cult. This cult grows in importance throughout the Classic and, in another format further up the coast, is a major institution at El Tajín.[23]

Este autor también ofrece una explicación a la impresionante cantidad de sonrientes: producción masiva que coincide con un movimiento autóctono frente a la rapidez del cambio cultural a finales del Clásico.[24]

---

[22] Winning, H., "Figurines with Movable Limbs from Ancient Mexico", *Op. cit.* p. 12-13.

[23] "Las sonrientes, uno de los conjuntos más significativos de figurines de Veracruz, ha sido etiquetado como un 'culto de la risa'. Tal referencia romántica, basada en la expresión de los figurines, es consistente con la posición y el gesto occidental, pero no con la sombría realidad del ritualismo pre-colombino. Es más probable que las caras animadas con cachetes inflados y lenguas que sobresalen sean una expresión del ritual de la bebida asociado con el culto al pulque. Este culto creció en importancia durante el periodo Clásico y, con otras modalidades más allá de la costa, es uno de los principales componentes de El Tajín". Wilkerson, S. y K. Jeffrey, 1987, p. 13. [La traducción es mía].

Las ideas de Wilkerson son congruentes con los hallazgos en El Tajín; sin embargo, no ofrecen muchas evidencias sobre la relación de las sonrientes con el culto al pulque. Quizá una discusión más amplia sobre el uso de bebidas embriagantes y alucinógenos en Mesoamérica, en especial en Veracruz, pueda ofrecernos mayores indicios al respecto.

El interés contemporáneo por el estudio de los alucinógenos utilizados por los indios en México y, en términos etnohistóricos en Mesoamérica, se debe en buena medida al impulso del banquero neoyorkino R. G. Wasson quien, particularmente interesado en la Mixteca, financió y acompañó varias expediciones en la segunda mitad de la década de 1950 en búsqueda del "hongo sagrado" o de los "hongos maravillosos".[25] No puede negarse la contribución de los Wasson en la ampliación de los horizontes interpretativos sobre las culturas mesoamericanas; sin embargo, la "micolatría" se extendió indiscriminadamente no sólo para interpretar diferentes culturas sino también para alimentar a los mismos antropólogos y a los movimientos *underground*. Demasiada publicidad para un hallazgo relevante.

Robert Ravicz, uno de los acompañantes de Wasson en la exploración a la Mixteca en 1960, en un excelente estudio comparativo sobre el uso del hongo alucinante, evitó hacer generalizaciones hasta no conocer otras regiones. Aun cuando se refiere a una región diferente a la veracruzana, este autor da a conocer interesantes elementos que intervienen en la ceremonia con alucinógenos en la Mixteca: los hongos son los "angelitos" o los "niños". Los hongos surgen con las lluvias y deben ser recogidos por una niña quien además debe prepararlos. La curandera habla, canta y baila durante horas. Luego, curandera y "suplicante" ingieren el hongo (particularmente en Huautla de Jiménez). El autor sugiere que esta ceremonia pudo ser más pública en la época prehispánica, ya que no sólo se usa como ceremonia sobrenatural (para estar en contacto con los dioses) sino también en términos pragmáticos (enfocándose hacia el pronóstico del futuro) y curativos.[26]

---

[24] *Cfr*. Wilkerson, S. y K. Jeffrey, *Op. cit.*, 1987, p. 14.

[25] Wasson, R. G., *The Wondrous Mushroom. Mycolatry in Mesoamerica*, McGraw-Hill Book Company, 1980, cap. 1 y 2.

Lo que me interesa destacar de estas ceremonias es el papel de los "niños". Más aún, enfatizo la importancia de las visiones que los "suplicantes" tienen después de ingerir la comida sagrada y que Ravicz no considera: la aparición de "hombrecillos" o "mujercitas", es decir, enanos o, mejor dicho, "duendecillos".[27] El problema con los trabajos de Wasson es que no compara, es decir, no distingue claramente las diferencias. Las visiones de enanitos o duendes no son parte de las ceremonias de la Mixteca sino que pertenecen a la zona mixe.

Walter S. Miller, por ejemplo, al narrar el uso de hongos en San Lucas Camotlán (en la zona mixe) a principios de la década de 1950, escribió:

> La visión inducida es siempre la misma: al que toma los hongos se le aparecen dos enanitos o duendes, un chamaco y una chamaca. Hablan con él y contestan a sus preguntas. Informan dónde pueden hallarse las cosas perdidas. Si algo le ha sido robado le dicen quién es el ladrón y en qué lugar escondió la cosa desaparecida. Si planea un viaje, le dirán qué suerte tendrá.[28]

Otro papel importante es el de la curandera, sacerdotisa o bruja. Hablo en términos femeninos porque en su mayoría este oficio era ejercido por mujeres. De acuerdo con Miller: "Estos brujos y brujas merecen llamarse 'sacerdotes', por falta de mejor término descriptivo, ya que ellos parecen ser los guardianes o 'repositorios' de los conocimientos del *tonala-*

---

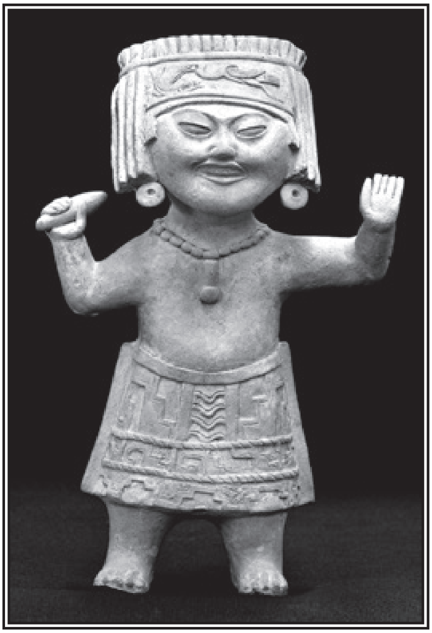
[26] Ravicz, R., "La Mixteca en el estudio comparativo del hongo alucinante", *Anales*, t. XIII, No. 42, pp. 73-92, 1961; véase también Caso, A., "Representaciones de hongos en los códices", *Estudios de Cultura Náhuatl*, volumen publicado en homenaje al doctor Ángel Ma. Garibay K., UNAM, vol. IV, 1963, p. 27-38.

[27] Wasson, R. G., "Ololiuhqui and the other Hallucinogens of Mexico" en *Suma Anthropologica* en homenaje a Roberto J. Weitlaner, México, INAH, 1966, pp. 346-347.

[28] Miller, W. S., "El *tonalamatl* mixe y los hongos sagrados", *Summa Antropologica* en homenaje a Roberto J. Weitlaner, México, INAH, 1966, pp. 319, 324-325; véase también Hoogshagen, S., "A Sketch of the Earth's Supernatural Functions in Coatlán Mixe", En *Summa Anthropologica* en homenaje a Roberto J. Weitlaner, México, INAH, 1966, p. 314.

matl y del calendario agrícola. Y, por lo que vimos y experimentamos, concluí que también son los guardianes de los conocimientos de los hongos sagrados”.[29]

Lo que he tratado de sugerir con esta discusión es que las sonrientes son los duendecillos que platican con los “suplicantes” en una ceremonia de ingestión de alucinógenos. Las mujeres y los hombres sonrientes son los curanderos brujos sacerdotes que no sólo acompañan en el viaje sino que poseen los secretos de los hongos y, algo importante, también los secretos del calendario agrícola. Por ello, estas ceremonias eran más efectivas en la época de lluvias porque es la temporada en la que crecen los hongos y porque se asocia con las divinidades correspondientes en la zona atlántica a Xochipilli, Xochiquetzal, Tláloc, Xipe-Totec, etcétera.[30]



Carita sonriente. Anónimo cultura totonaca.[31]

---

[29] Miller, W. S., *Op. cit.,* 1966, p. 319.

[30] Wasson, R. G., *Op. cit.,* 1980, cap. 3.

[31] Museo Nacional de Bellas Artes - INBA. *Octavio Paz y el Arte. Núcleo 6. La otredad mesoamericana. En: http://museopalaciodebellasartes.gob.mx/micrositios/op/nucleo-06.php*

Por otro lado, los creadores de las sonrientes siguen siendo en muchos sentidos enigmáticos. Sin embargo, una vez descartados los totonacos, quienes llegaron tardíamente, un siglo antes de que El Tajín comenzara a declinar,[32] los creadores se han asociado lingüísticamente con el grupo pre-maya zoque, especialmente con el mixe. Este punto también puede explicar los hallazgos de sonrientes típicamente mayas.[33]

La siguiente *Relación sobre los hongos alucinantes* de Amatlán de los Reyes, Veracruz (cerca de Córdoba), proporcionada por una mujer de 70 años cuya madre era partera empírica en el siglo XIX, narra en náhuatl (aunque la zona es mixe) el éxtasis provocado por la ingestión de hongos alucinantes. Por su claridad en la exposición de los elementos que participaban en la ceremonia, éste es un documento clave:

> Los antiguos padres y madres acostumbraban cuando algo perdían, o si pues querían saber algo, ya sea dónde andan sus maridos, ya sea quién los embrujó, o ya sea si quieren saber si sanarán, si llevará tiempo su enfermedad: tomaban hongos que llamaban *tlakatsitsin* (hombrecitos), y ellos les contestaban, les decían lo que querían saber [...]. Dicen que en el tiempo de corte de chile, en agosto, es cuando más se encuentran, entonces los recogen, bajo las matas de chile los encuentran [...]. Y también dicen que contestan más si los toman en la fiesta de *yehwatsin* [transfiguración del Señor, 6 de agosto] [...]. Esos hombrecitos le dicen todas las cosas que quiere saber; si algo perdiste ellos te dirán quién lo tomó; si tu marido a alguna otra parte va, allí te lo dirán; si alguien está enojado contra ti, si hablan tras de ti, si te deshonran, allí lo sabrás todo. También si alguna vez serás rico, si alguna vez en el camino te quedarás [llegar a ser pobre] y nada tendrás, todo allí lo sabrás. Si estás enfermo te dirán cómo te aliviarás y quién te curará y también pues ellos mismos te curarán, te darán masaje. Si algo tienes dentro de ti, algo te duele, luego con sus manitas te darán masaje, sientes que te bajan el estómago, irá

---

[32] Ochoa, L., *Huaxtecos y totonacos. Una antología histórico-cultural, Op. cit.* pp. 19-20.

[33] Peterson, F., "Caritas sonrientes de la región maya", *Op. cit.* pp. 63-64.

> haciendo ruido tu estómago, tus tripas, toda la enfermedad la sacan. Y si no, los verás que abrirán tu estómago, ellos repetidas veces pasarán sobre ti, te sacarán la enfermedad. Las mujeres antiguas tenían muy por su costumbre tomarlos, ahora ya no, ya les tienen miedo. También había otras semillas que les llamaban semillas de la virgen, pero éstas ya se acabaron, ya no se encuentran y los "hombrecitos" sí, aunque sea ahora los encuentras cuando llueve, en el mes de agosto.[34]

Doris Heyden comentó también sobre las semillas de *olloliuhqui*; Wilkerson se refirió al pulque; sin embargo, por las referencias en las relaciones mencionadas, los duendes de las sonrientes corresponden más a los efectos del *Cacahuaxochitl-Poyomatli-Quararibea funebris*, árbol que crece en Veracruz y Oaxaca,[35] aunque bien pudieron usarse diferentes alucinógenos, incluido el pulque. En las caritas sonrientes, las sonajas con semillas que algunas llevan en sus manos pueden ser las flores de *poyomatli* o de *olloliuhqui* deshidratadas ya que algunas comen de la sonaja mientras cantan y bailan. En la fiesta azteca de la cosecha (*ochpanistli*), los bailarines tenían en la mano las flores del *sempoaxóchitl*; el baile se llamaba "el movimiento de las manos" (*tekomalpiloloya*).[36]

En síntesis, las caritas sonrientes representan a los duendecillos que aparecen en las veladas con alucinógenos, particularmente en ceremonias vinculadas a la lluvia y a la cosecha celebradas con las semillas de *olloliuhqui* (la semilla de la Virgen) o de *poyomatli*, incluso con pulque si es una festividad pública. Los duendecillos son los alucinógenos que, como dije, son conocidos en algunas zonas de México como "niños" o "angelitos". Algunos de los duendecillos tienen sus articulaciones y su cabeza móviles por su relación con la fiesta de la cosecha y con el baile del movimiento de las manos; se refieren al ciclo agrícola cuyos secretos, como el de los alucinógenos, es guardado por la curandera o sacerdotisa que baila y canta también sonriendo. La comunicación con los duendecillos era fundamentalmente pragmática (voy a ser rico o pobre, por ejemplo), aunque desde luego el ritual podía referirse a varias divinidades conocidas de los mexicas: Xochipilli, Xochiquetzal, Tláloc, Xipe-Totec, etcétera.

---

[34] Reyes, G. L., "Una relación sobre los hongos alucinantes", en *Tlalocan*, vol. VI, No. 2, 1970, pp. 140-145. La traducción es de Luis Reyes G.

[35] Wasson, R. G., *Op. cit.*, 1980, p. 69.

[36] Margáin Araujo, C. R., "La fiesta azteca de la cosecha *ochpanistli*", en *Anales del Instituto Nacional de Antropología*, t. I, 1945, p. 163.

La pregunta de fondo todavía persiste: ¿por qué esta cultura representó el uso de alucinógenos como una de las expresiones más humanas: la sonrisa o la plena carcajada? En uno de los primeros artículos sobre las sonrientes se sugirió que eran una expresión espontánea de un pueblo alegre y festivo por naturaleza, o bien, que eran expresión de "una vida sensual y regalada" propia de una zona rica como Veracruz.[37] Sin embargo, junto con la expresión característica sobresale también la cantidad. La producción masiva de las caritas sonrientes ha sido interpretada como un esfuerzo por mostrar autonomía cultural en una zona y en una época sometidas a embates por otras culturas.[38] Las palabras aquí son originalidad, autenticidad, permanencia. Este deseo de trascendencia, expresado a través del dominio de la técnica, todavía nos sigue sorprendiendo, quizá porque ríe de nosotros, los mortales.

---

[37] Rosado Ojeda, V., *Op. cit.,* 1941, p. 61.

[38] Wilkerson, S. y K. Jeffrey, *Op. cit.*, 1987, p. 14.

El Códice Osuna
o *La pintura del gobernador*
Propuestas para una nueva lectura

En México, el estudio de los manuscritos pintados por indígenas ha sido un claro reconocimiento de que los pueblos mesoamericanos "poseían una verdadera vocación histórica y relataban y escribían historia".[1] La crisis que existe actualmente en las maneras de narrar –no sólo historia– ha permitido –y promovido– el acceso a diferentes formas de entender y contar el tiempo y el espacio. Estudiar los manuscritos pintados mesoamericanos aproxima a otras formas iconográficas y fonéticas de narrar procesos históricos y, al mismo tiempo, cuestiona nuestra forma de contar historias.

El objetivo de este trabajo es explorar los significados del Códice Osuna o *Pintura del gobernador, alcaldes y regidores de México* (1565) que perteneció a la colección del duque de Osuna y que actualmente reside en la Biblioteca Nacional de Madrid. La pintura muestra un reclamo por parte de la nobleza indígena contra el virrey y los oidores de la Audiencia expresado al visitador Jerónimo Valderrama, a fin de que se pagara el alquiler de diferentes servicios personales.

---

[1] Caso, A., *Reyes y reinos de la Mixteca* I *y* II, México, FCE, 1977, I, p. 11.

El manuscrito pintado merece un estudio más cuidadoso. En el presente ensayo destaco dos procesos para contextualizar el Códice Osuna: en el mediano plazo, la transición de la encomienda al repartimiento en el valle de México pasando por el alquiler de los servicios personales; en el corto plazo, la visita misma de Valderrama. Todo ello dentro de un proceso de larga duración que incluye el desplazamiento de la nobleza indígena por funcionarios reales y nuevos cacicazgos, sin que ello signifique la destrucción de la organización prehispánica del trabajo y del tributo. Si estilísticamente el Códice Osuna es un excelente ejemplo de aculturación –pues introduce bajo estructuras prehispánicas nuevas formas europeas–, socialmente podría decirse que es un excelente testimonio de introducción de las formas de dominio y colonización españolas sobre las estructuras de trabajo y de tributo prehispánicas.

Los comentarios

La *Pintura del gobernador* es un manuscrito que no ha sido bien acogido por los estudiosos aun cuando posee la misma importancia que el Códice Mendoza.[2] De la primera edición facsimilar realizada en Madrid (1878), se dijo que: “inútil de todo punto [es] su descripción, pues cualquiera se la puede hacer por el presente facsímile”, pero también que “es el fragmento más notable hoy existente de esta clase de pinturas, las cuales, dice Humboldt: ‘servían de piezas de proceso’ conservándose su uso en los tribunales españoles largo tiempo después de la conquista”.[3]

Luis Chávez Orozco, en la edición de 1947, dio a conocer la reproducción de 1878 agregando una serie de documentos que constituían, aparentemente, parte de los 462 folios que antecedían a la *Pintura del gobernador*. En su prólogo, Chávez Orozco comentó: El documento es único en su género, no sólo desde el punto de vista plástico, sino por las noticias que contiene. Por su pureza artística, sólo es comparable con el Códice Mendocino; por su contenido, no tiene igual, como que es el único documento de esta naturaleza acerca de la incipiente vida municipal de los indígenas de la Ciudad de México, confinados, como se sabe, en los barrios de San Juan, San Pablo, Santa María y San Sebastián.[4]

---

[2] Alcina Franch, J., *Códices Mexicanos*, España, Ed. Mapfre, 1992, pp. 125-126.

[3] Prefacio a la edición de 1878 en Chávez Orozco, L., *Códice Osuna* (reproducción facsimilar del original de Madrid, 1878), México, Ed. Instituto Indigenista Interamericano, 1947, 342 pp.

Esta versión incluía además una traducción del texto en náhuatl y la paleografía del español.[5] Llama la atención por insistir en que tanto el Códice Osuna como el manuscrito agregado son: "la fuente de información más valiosa acerca de la vida política de los indígenas de la Ciudad de México en los años comprendidos entre 1551 y 1565"; refiriéndose con "vida política" a las formas de elección y no a la "corrupción" expuesta por el visitador Valderrama, no sólo entre españoles sino también entre los representantes indígenas.[6]

Francisco Rojas González comentó:

> Gran provecho sacarán los etnólogos al revisar las preciosas estampas de este documento en donde hallarán elementos descritos en maravillosos dibujos de los instrumentos de trabajo en la industria, en la construcción y en general de la tecnología mestiza durante los primeros años de la edad colonial.[7]

El autor, sin embargo, insistía en lo dicho por Chávez Orozco sobre la vida política indígena de mediados del siglo XVI.

R. H. Barlow, a quien Gibson definió como un puente entre los estudios pioneros sobre los indígenas y la nueva historia indígena, escribió en 1948 que los textos encontrados y agregados por Chávez Orozco eran acusaciones contra el gobernador y los alcaldes de la Ciudad de México, mientras que la *Pintura del gobernador* se refería precisamente a las acusaciones del gobernador y de los alcaldes en contra del virrey y los oidores. Barlow coincide con Chávez Orozco en la importancia del manuscrito, llamándolo: "una mina para el conocimiento de la vida de la capital entre 1555 y 1565, aproximadamente".[8] Además, realizó una breve guía del manuscrito pintado y lo dividió en siete documentos para analizar su contenido, división que discutiré con más detalle en su momento.

---

[4] Chávez Orozco, L., *Op. cit.,* 1947, p. 7.

[5] Chávez Orozco incluyó documentos relacionados con los barrios de la Ciudad de México y con la visita de Jerónimo Valderrama, pero no directamente con la *Pintura del Gobernador*, salvo quizá el "Memorial de los gastos que han hecho el gobernador y principales en las obras públicas, desde el principio del año 55 hasta el de 65".

[6] Chávez Orozco, L., *Op. cit.,* 1947, p. 8.

[7] Rojas González, F., "Códice Osuna" (reseña), en *Revista Mexicana de Sociología*, vol. IX, No. 3, 1947, p. 452.

En 1948, Heinrich Berlin, en otra reseña, felicita al profesor Chávez Orozco por los textos que encontró en el Archivo General de la Nación y por el acierto de incluirlo junto con la reproducción en blanco y negro del Códice Osuna. Igualmente, reconoce la importancia del códice para conocer la vida indígena en la Ciudad de México en forma ilustrada, ya que el lado hispano había quedado cubierto con la publicación de las Actas de Cabildo.[9]

Dos comentarios más aparecieron sobre el libro del Códice Osuna. Uno de Manuel Toussaint, quien había utilizado la edición facsimilar de Madrid para sus trabajos sobre historia de la arquitectura y de la Catedral de México, en la que discute las diferencias entre los documentos agregados por Chávez Orozco y la *Pintura del gobernador* y propone un nuevo nombre para el libro: "Códice Osuna y documentos contemporáneos".[10]

Los textos que encontró Chávez Orozco no forman parte del juicio promovido por el juez gobernador de los pueblos de la Ciudad de México, Esteban Guzmán, contra el virrey y los oidores frente al visitador Valderrama; son, más bien, juicios en contra de las mismas autoridades indígenas promovidos por los habitantes de los barrios de la Ciudad de México. Sin embargo, como se verá más adelante, Chávez Orozco intuyó algunas similitudes en los textos y el manuscrito pintado.

En 1949, Howard Cline comentó: "El códice proporciona una gran cantidad de información sobre los asuntos políticos y sociales, vistos a través de ojos indígenas" y se detuvo en algunas de las imágenes del códice: las dedicadas al oidor Vasco de Puga y su mujer, la de la expedición a la Florida, etcétera. Además, hizo una acertada observación clave para entender el códice: "Las quejas indígenas sobre el trabajo indígena revelan mucho de la construcción de los edificios, y las pinturas de los vehículos con ruedas [la carretilla] y los telares europeos señalan el grado en que la tecnología indígena estaba siendo transformada".[11] Cline reconoce que los nuevos textos proporcionan nueva información.

---

[8] Barlow, R. H., "Códice Osuna" (reseña), en *Boletín Bibliográfico de Antropología Americana*, Instituto Panamericano de Geografía e Historia, vol. 10, 1948, p. 181.

[9] Berlín, H., "Códice Osuna" (reseña), en *América Indígena*, vol. XIII, 1948, pp. 68-71.

[10] Toussaint, M., "Códice Osuna" (reseña), en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, vol. XVII, 1949, pp. 77-79.

He seguido con detalle estas reseñas porque señalan claramente la importancia de la *Pintura del gobernador*. El interés que despertó su publicación en 1947 entre los estudiosos del arte y la historia mexicanas contrasta con la falta de un estudio completo y detallado sobre los manuscritos pintados (pese a la excelente edición facsimilar de 1973,[12] los documentos agregados por Chávez Orozco y otros más que pudieran encontrarse). El manuscrito pintado es una mina de información que necesita ser analizada no sólo a partir de su estilo sino también a partir de su contexto y su intencionalidad.

El primero en analizar el Códice Osuna en términos estilísticos fue Donald Robertson. Como él comentó, el estilo varía en el códice ya que se trata de diferentes manuscritos que hacen referencia a un mismo proceso a partir de la visita de Jerónimo Valderrama entre 1563 y 1566. Por ello, Robertson dice que: "el material pictórico contiene amplia información para reconstruir la vida diaria de los indígenas poco después de la mitad del siglo XVI, haciendo del Códice Osuna una fuente primordial para el estudio de la aculturación de los indígenas".[13] *Aculturación* de los indígenas, no imitación o simple agregación, sino recreación de viejas y nuevas formas ante la urgencia de comunicación.

---

[11] Cline, H., "Códice Osuna" (reseña), en *The Hispanic American Historical Review*, vol. XXIX, No. 4, Nov. 1949, pp. 580-583.

[12] Cortés Alonso, V., *Pintura del gobernador, alcaldes y regidores de México, "Códice Osuna",* Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General de Archivos y Bibliotecas, 2 tomos, 1973.

[13] Robertson, D., *Mexican Manuscript Painting of the Early Colonial Period,* The Metropolitan School/Yale University Press, 1959, p. 117. "The pictorial material contains a wide range of style and information for reconstructing the daily life of the Indians shortly after the middle of the century, making Codex Osuna a prime source for the study of the acculturation of the Indians".

Robertson analizó el códice a partir de la división sugerida por Barlow atendiendo al "contenido de la parte gráfica".[14] Sin embargo, no sólo apuntó las grandes diferencias entre algunos de los manuscritos del códice utilizando como punto de partida la existencia o no de una perspectiva paisajista, sino que también señaló algunas de las similitudes estilísticas entre los documentos I y VII.

En su análisis de manuscritos pictóricos mesoamericanos, John B. Glass incluyó el Códice Osuna entre los "manuscritos económicos" aunque lo considera de un rango menor;[15] así que lo menciona en la "miscelánea", pero sin incluirlo plenamente, pues reconoce que posee elementos de un litigio sobre un hecho ilegal y aspectos tributarios. Así, el Códice Osuna no ha podido ser encajonado en alguna clasificación debido a su diversidad temática y a la diferencia de sus estilos.

En el estudio, "Las filigranas del Códice Osuna" agregado como apéndice en la más reciente versión del códice,[16] se analizan las marcas del papel. Gracias a esto se descubrió que la encuadernación se realizó en el siglo XIX y que se agregaron no sólo hojas en blanco sino también –y muy probablemente–, la numeración que va del 1 al 39. Este análisis, además de confirmar la autenticidad del manuscrito del siglo XVI, lo divide en seis "testimonios". Asimismo, distingue trece diferentes marcas en el papel, por lo que propone una ordenación hipotética de los manuscritos.

Esta discusión es pertinente no sólo porque comprueba una vez más la diversidad de los manuscritos integrados en el Códice Osuna, sino también porque cualquier división puede ser válida hasta no conocer toda la documentación completa. En mi opinión, el análisis puede simplificarse si dividimos el códice tanto temática como estilísticamente en cuatro testimonios:

---

[14] Barlow, R. H., *Op. cit.,* 1947, p. 182. Barlow dividió el códice en siete documentos.

[15] Glass, J. B., "A Survey of Native American Pictorial Manuscripts", en *Handbook of Middle American Indians*, vol. 14, Austin, University of Texas Press, 1975, p. 37.

[16] Cortés Alonso, V., *Op. cit.*, 1973.

Testimonio I: Cuentas de cal y servicios personales
A) Fol. 1-9 / 463-471
B) Fol. 11-13 / 473-475
C) Fol. 38-39 / 500-501

Testimonio II: Cuentas de hierba y servicios personales
A) Fol. 10v. / 472v.
B) Fol. 14-25 / 476-487
C) Fol. 26-27 / 488-489
D)Fol. 28-29 / 490-491

Testimonio III: Cuentas de la comida al doctor Puga y acompañantes
A) Fol. 30-33 / 492-495

Testimonio IV: Pueblos tributarios de Tacuba
A) Fol. 34-36 / 496-498
B) Fol. 37 / 499

El testimonio más importante es el primero, por ello enfocaré mi atención en él. Sin embargo, es importante conocer algunos elementos históricos que contextualizan el manuscrito: los servicios personales de los indios y su separación de la encomienda, su diferenciación del tributo con la introducción del pago por su prestación y su transformación en repartimiento. Este último aspecto lo analizaré después de algunas de las láminas del primer testimonio.

Descripción de láminas

1. Fol. Vuelta / 12-474 y Fol. / 13-475: Doctor Puga.

Estas imágenes son las más impactantes de los testimonios del Códice Osuna. Hasta antes de la publicación de estos manuscritos pintados, Vasco de Puga era conocido por su Cedulario de la Nueva España que fue realizado en 1536 por encargo del virrey Luis de Velasco, según la orden del rey Felipe II en 1560. El encargado de recopilar las leyes, quizá la persona que mejor conocía las provisiones y cédulas novohispanas en su momento,[17] es presentado cometiendo frecuentes abusos en contra de los naturales, con lo que negaba las leyes protectoras que él mismo había recopilado.

Vasco de Puga llegó a la Nueva España en 1559 para fortalecer la Audiencia. Obtuvo el grado de doctor en Cánones en la Universidad de México, lo cual le permitió alcanzar la esfera más alta del gobierno novohispano.[18] Con la visita de Valderrama recibió más de doscientos cargos en su contra, aunque sólo se le reconocieron diez, entre ellos el haber recibido fuertes cantidades de dinero por parte de mercaderes deseosos de agilizar la justicia. Y, aunque el maltrato a los indígenas fue imputado, finalmente no fue el motivo por el que lo suspendieron doce años (suspensión que posteriormente fue revocada por el rey) ni por el que recibió una pena monetaria.[19]

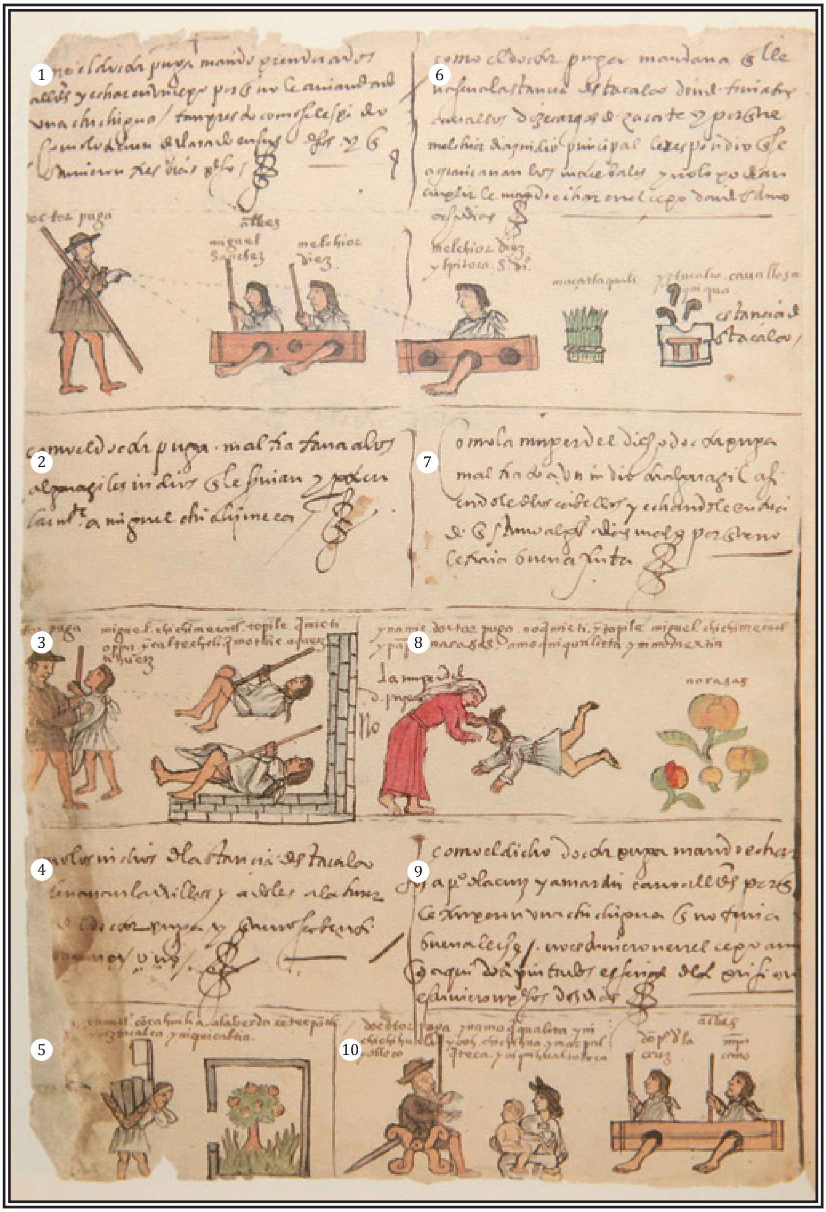
La acusación del Códice Osuna en estas páginas es tanto por maltrato a los naturales como por falta de pago de algunos servicios. También cabe notar que el cuadro en el que Puga nombra a los alguaciles de manera inadecuada indica el conflicto de autoridad con el virrey.

---

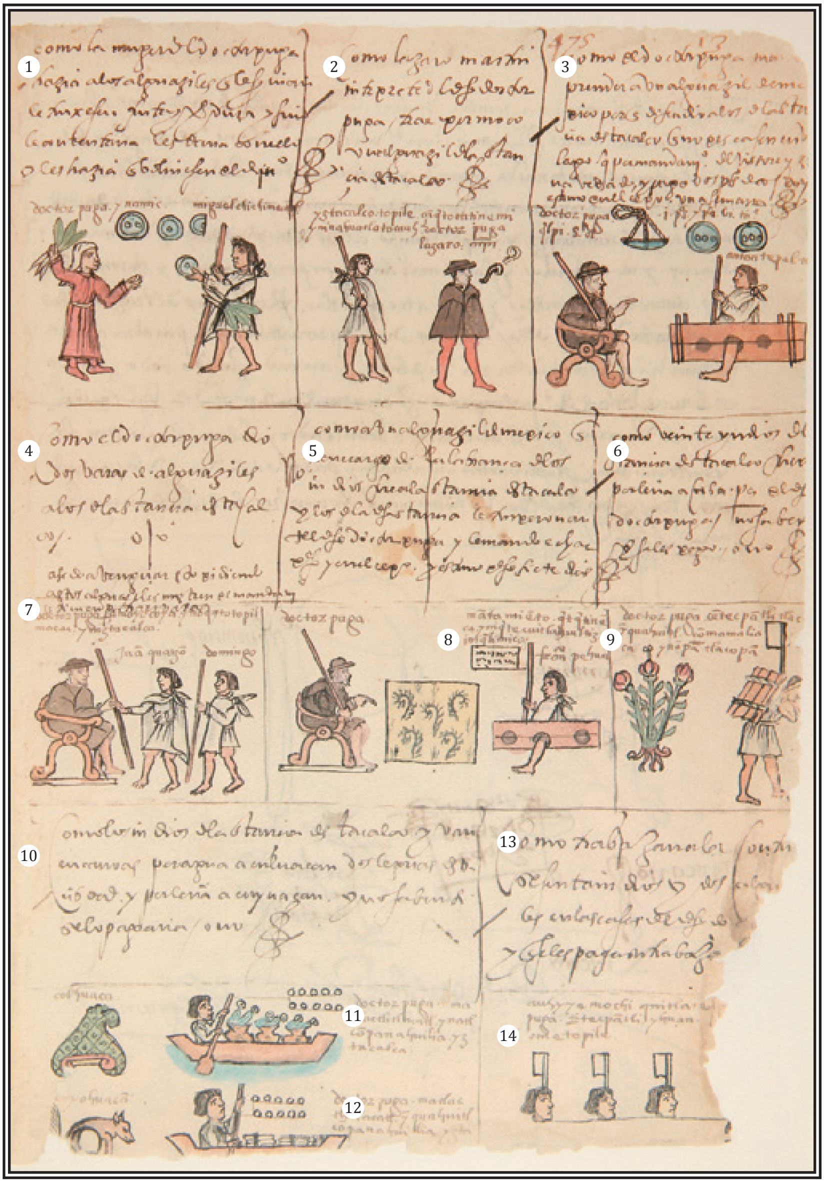
[17] Puga, V., *Cedulario de la Nueva España* (reproducción facsimilar del original de México, 1563), México, Centro de Estudios de Historia CONDUMEX, 1985, prólogo de S. Zavala, p. xvii.

[18] Puga, V., *Op. cit.,* 1985, introducción por Ma. del Refugio González, p. xxxiii.

[19] Puga, V., *Op. cit.,* 1985, pp. XXXIV-XXXV.



1. Cómo el doctor Puga mandó prender a dos alcaldes y echar en un cepo porque no le habían dado una chichigua, tan presto como se le pidió, como lo tienen declarado en sus dichos, y que estuvieron tres días presos.
2. Cómo el doctor Puga maltrataba a los alguaciles indios que le servían y particularmente a Miguel chichimeca.
3. El doctor Puga a Miguel Chichimécatl, alguacil, lo maltrata dos veces, en contra la pared de la casa, lo azotó, cayó boca arriba.
4. Cómo los indios de la estancia de Estacalco llevaban ladrillos y adobes a la huerta del doctor Puga y que no saben si les pagaría o no.
5. Los adobes los llevan a la huerta veinte iztacalas, los que le hacen la casa.
6. Cómo el doctor Puga mandaba que llevasen a la estancia de Estacalco, donde tenía sus caballos, diez cargas de zacate. Y porque Melchor Díaz, indio principal, le respondió que se agraviaban los macehuales y no lo podían cumplir, le mandó echar en el cepo donde estuvo ocho días.
7. Cómo la mujer del dicho doctor Puga maltrató a un indio, su alguacil, asiéndole de los cabellos y echándole en tierra, de que estuvo algunos días malo, porque no le traía buena fruta.
8. La esposa del doctor Puga también maltrató al alguacil Miguel Chichimécatl porque las naranjas no les gustaron a los dos.
9. Cómo el dicho doctor Puga mandó echar presos a Pedro de la Cruz y a Martín Cano, alcaldes, porque le trajeron una chichigua que no tenía buena leche. No estuvieron en el cepo, aunque aquí van pintados en señal de la prisión, estuvieron presos dos días.
10. Al doctor Puga no le gusta el suero de la leche de la nodriza, en el centro de la palma de su mano la pone.

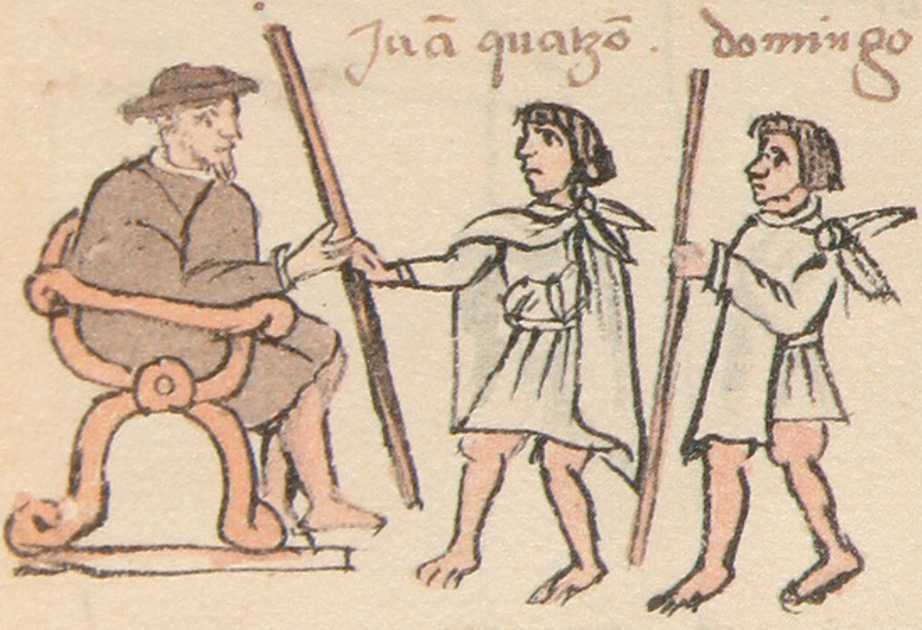


1. Cómo la mujer del doctor Puga hacía a los alguaciles que le servían, le trajesen fruta y verdura, y si no le contentaba les daba con ello y les hacía que volviesen el dinero.
2. Cómo Lázaro Martín, intérprete del dicho doctor Puga, trae por mozo un alguacil de la estancia de Estacalco.
3. Cómo el doctor Puga mandó prender a un alguacil de México, porque defendió a los de la estancia de Estacalco que no pescasen en un lago que por mandamiento del virrey, estaba vedado y pagó dos pesos de costa y estuvo en un cepo una semana.
4. Cómo el doctor Puga dio dos varas de alguaciles a los de la estancia de Estacalco. Ojo. Hace de averiguar esto, pidiendo a estos alguaciles muestren el mandamiento que tienen para traer vara.
5. Cómo a un alguacil de México que tiene cargo de la labranza de los indios, fue a la estancia de Estacalco y los de la dicha estancia le trajeron ante el dicho doctor Puga y le mandó echar preso y en el cepo, y estuvo preso siete días.
6. Cómo veinte indios de la estancia de Estacalco fueron por leña a Tacuba para el dicho doctor Puga. No saben si se les pagó o no.
7. El doctor Puga sólo se ofreció a darles topillis (varas) a los iztacalcas.
8. El mandamiento lo lleva allí, con lo que se encargará de que la gente labre la tierra.
9. Al doctor Puga veinte hombres la leña le cargan, allá en Tacuba.
10. Cómo los indios de la estancia de Estacalco iban en canoas por agua a Culhuacán, dos leguas de esta ciudad, y por leña a Coyoacán. Y no saben si se lo pagaría o no.
11. Al doctor Puga diez hombres iztacalcas le pasan agua.
12. Al doctor Puga diez hombres iztacalcas le pasean leña.
13. Como trabajan a la continua sesenta indios y dos alguaciles en las casas del dicho doctor y que se les paga su trabajo.
14. Y ya todos los que le trabajan al doctor Puga son sesenta indios y dos alguaciles.

Como el doctor puga dio
dos varas de alguaziles
a los de las estancias de ttyal
co/.

ase de averiguar si dieron
a estos alguaziles mostren el mandamiento y
si no en [illegible] valera

doctor puga. yn amoyocoya. yhuā ynotyutopil
macac. y iztacalco.



2. Fol. / 38-500. Tecpan o Palacio de Gobierno.

A petición del virrey Luis de Velasco, en enero de 1562, el rey Felipe II compró las últimas viviendas de Moctezuma que pertenecían a Martín Cortés, marqués del Valle de Oaxaca e hijo de Hernán Cortés.[20] En ellas se comenzó a construir el Tecpan o Palacio de Gobierno, hoy Palacio Nacional.

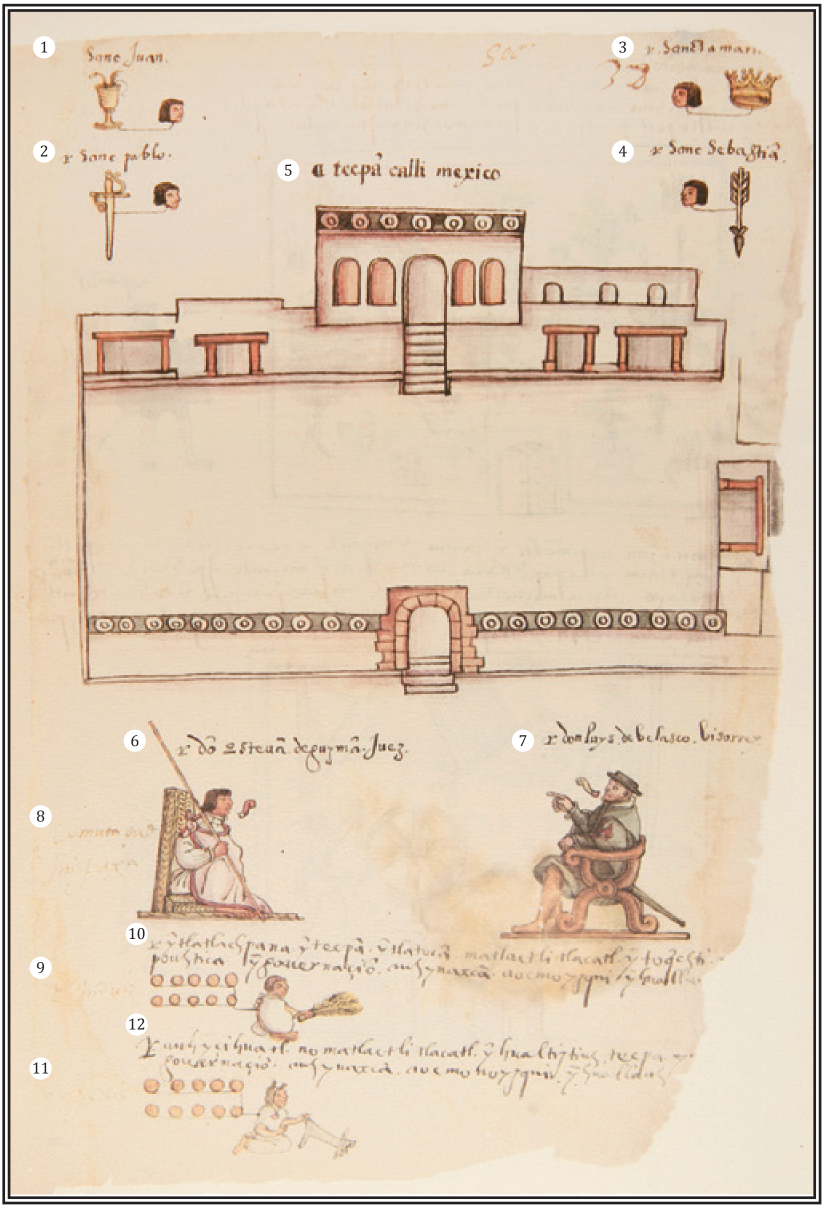
Existe poca información sobre las obras de reconstrucción de este edificio que debió hacerse con servicios alquilados de manera compulsiva;[21] sin embargo, lo que el Códice Osuna reclama son los servicios indígenas que no fueron pagados: diez indios para barrer y diez indias para hacer la molienda para las tortillas.

Es de notar la simbología de los cuatro barrios de la ciudad que, como se sabe, estuvieron exentos de tributo con el fin de realizar obras públicas hasta la llegada de Valderrama. El plano del palacio muestra la desintegración de formas autóctonas a partir de la introducción de diferentes niveles y entradas. Son relevantes las figuras del juez gobernador indígena, Esteban de Guzmán, descendiente de una vieja familia de principales, y del virrey Luis de Velasco con el símbolo del habla ("el que manda") y el de la silla, que identifica a los gobernantes y funcionarios españoles.

---

[20] Rubio Mañé, J. I., *Don Luis de Velasco. El virrey popular*, México, Ed. Xóchitl, 1946, pp. 150-151.

[21] Véase Zavala, S., *El servicio personal de los indios en la Nueva España, 1550-1575*, t. II, México, El Colegio de México-El Colegio Nacional, 1985: "Obras Públicas".


1
Sanc Juan.
3
x Sancta mari
2
x Sanc pablo.
4
x Sanc Sebastiā
5
tecpā calli mexico
6
x dō estevā de guzmā. Juez.
7
x don luys de velasco. visorrey
8
9
10
11
12

1. San Juan.
2. San Pablo.
3. Santa María.
4. San Sebastián.
5. Tecpan calli Mexico.
6. Don Esteban de Guzmán, juez.
7. Don Luis de Velasco, virrey.
8. Comunidad sin paga.
9. X indios.
10. Barren el palacio de gobierno diez personas varones que pertenecen a la gobernación y ahora ya no todos vienen.
11. V indias.
12. Y mujeres también diez personas vienen a moler al palacio que pertenece a gobernación, y ahora ya no también todas vienen.

3. Fol. Vuelta / 38-500. Agricultura y obrajes.

Es en la agricultura donde se observa con mayor claridad el tránsito del "vasallaje" de la encomienda al alquiler de trabajo.[22] Esta lámina muestra el trabajo indígena no ya en la encomienda sino en las huertas de los españoles en un trabajo prácticamente libre. Lo interesante en estas imágenes es que los indígenas han dejado de pagar tributos y de realizar los trabajos de comunidad por contratarse en la huerta de Juan Gallego. Jerónimo de Mendieta escribió al rey en 1565:

> Y aunque algunos quieren decir que ningún indio se alquilaría si no fuese compelido, cierto es falso: que los mismos españoles me han dicho que en las ciudades de México y de los Ángeles, a donde es todo el concurso de los españoles de la Nueva España, se les van a sus casas los indios para alquilarse, y muchas veces más de lo que han menester, y particularmente acuden a donde conocen que los tratan bien.[23]

Así, lo que ahora observamos en estas imágenes es el trabajo de los primeros indios contratados libremente.

Lo mismo podría decirse del trabajo en los obrajes. Primero sorprende que, pese a la política mercantilista, se haya permitido la entrada de telares que abastecieran el mercado interno y, por lo tanto, de nueva tecnología.[24] Después, la concentración de indígenas bajo un mismo techo para la producción. Por último, su preferencia por el trabajo libre, como puede apreciarse en la lámina.

Sin embargo, recientes investigaciones muestran que el mercado laboral de los obrajeros era "imperfecto"; coexistían trabajadores libres, forzados y esclavos con el fin de mantener una industria que pudiera competir en otras partes del mundo. En esta imperfección se encontró el principal obstáculo para que el obraje se desarrollara como una empresa plenamente capitalista.[25]

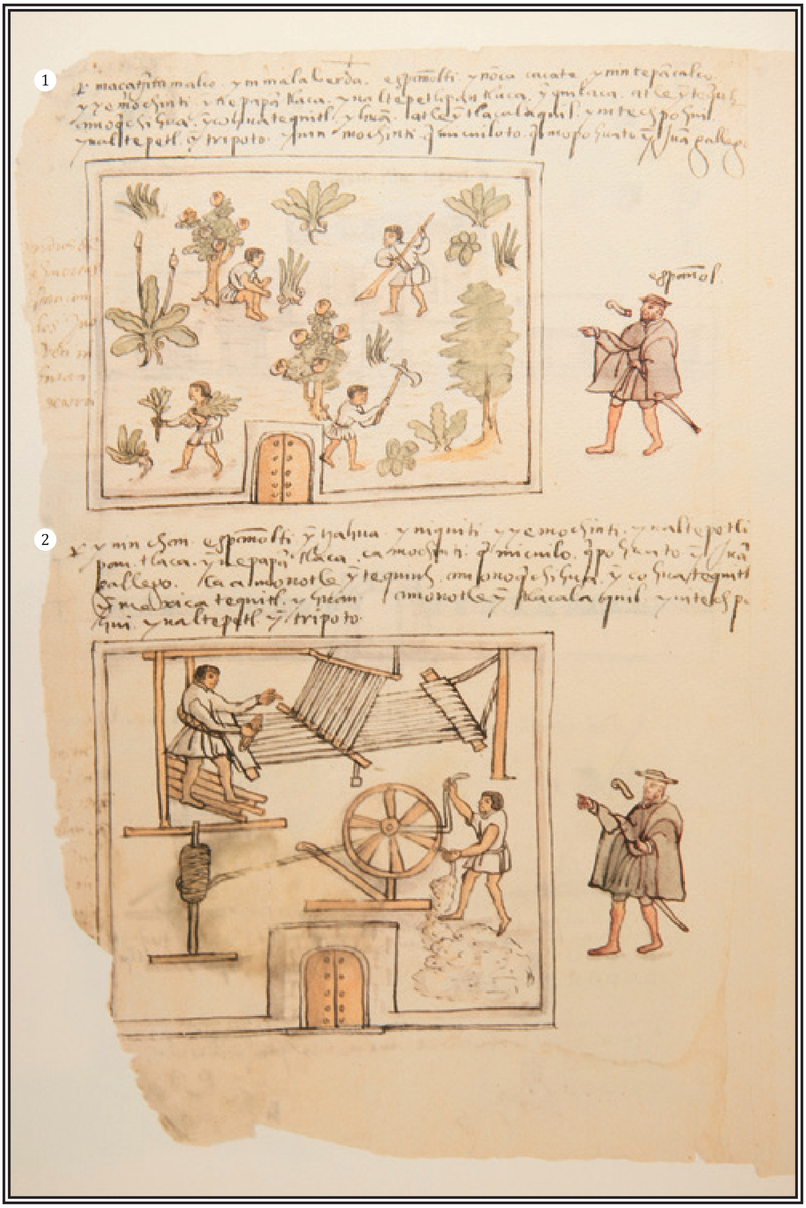
---

[22] Zavala, S., *Op. cit.*, 1985, t. II: "Agricultura y Ganadería".

[23] Zavala, S., *Op. cit.*, 1985, t. II, p. 124.

[24] Viqueira, C. y Urquiola, J. I., *Los obrajes en la Nueva España: 1530-1630*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990, cap. I.

[25] Salvucci, J., *Textiles y capitalismo en México. Una historia económica de los obrajes, 1539-1840*, México, Alianza Editorial, 1992, p. 66.



1. En Mazatzintamalco, en la huerta de los españoles, ahí están en este solar toda clase de gente, los vecinos del pueblo, aquellos que nada en su tributo, que no hacen el trabajo comunal y nada en su contribución que corresponde al pueblo en tributo. Todos éstos los anotó, los contó el Juan Gallego.
2. En la casa de los españoles, hilan, tejen, todos los vecinos del pueblo, todas las gentes. Que a todos los fue a inscribir, los fue a contar el Juan Gallego. Que tampoco nada es su tributo, tampoco hacen el trabajo comunal, el tributo mexicano, y también nada es su aportación que pertenece al pueblo en tributo.

4. Fol. vuelta / 2-464 y Fol. vuelta / 7-469.
Expropiación de tierras.

El tema de las tierras es, sin duda, relevante, por lo que su inclusión en estos testimonios ofrece una perspectiva desde los principales o jefes indígenas. Las dos láminas aquí referidas poseen diferente contenido. La primera ilustra la expropiación de tierras a los principales realizadas por el reino a favor de los maceguales por lo que habla de la disminución del poder de los principales para contener sus propiedades. En 1556, Esteban de Guzmán, juez gobernador de México, junto con otros principales, escribió al rey:

> Padecemos cada día de tantas necesidades y somos tan agraviados, que en muy breve tiempo nos acabaremos, según de cada día nos vamos consumiendo, porque nos echan de nuestras tierras y despojan de nuestras haciendas, allende de otros muchos trabajos y tributos personales que de cada día se nos recrecen.[26]

Esta queja aparece también en la primera lámina referida del Códice Osuna de una manera esquematizada: un rectángulo representando las tierras, y al interior una diadema con el símbolo del habla representando a los principales.

La segunda lámina es más explícita: el español Juan Saldaña coloca estacas –lo que simboliza la política de consolidación de tierras supuestamente baldías–, en las esquinas de un cuadrado en cuyo interior aparece una familia indígena con su casa. En la parte baja del cuadrado aparecen españoles, alcaldes y regidores legitimando esta expropiación. De acuerdo con la imagen, la expropiación es de tierras de un principal, pues posee el símbolo del habla; sin embargo, el texto en náhuatl hace referencia a las tierras de maceguales, no de los principales. Creo que la queja es de los principales en contra de la expropiación de sus tierras, pues el manuscrito proviene del gobernador y de los alcaldes indígenas. Es explicable la preocupación por los maceguales, quienes trabajaban las tierras de la familia noble,[27] ya que con esto se rompía el vínculo con la nobleza y, por lo tanto, dichos campesinos no sabían dónde iban a parar, según reza el códice. Esto puede observarse como una consecuencia introducida por las reformas de Valderrama en dos sentidos: la supresión de servicios personales para la nobleza, incluso para el cultivo de sus tierras, y la política de consolidación de tierras, es decir, la titulación española llevada a cabo por Valderrama.

---

[26] Zavala, S., *Op. cit.*, 1985, t. II, p. 562.

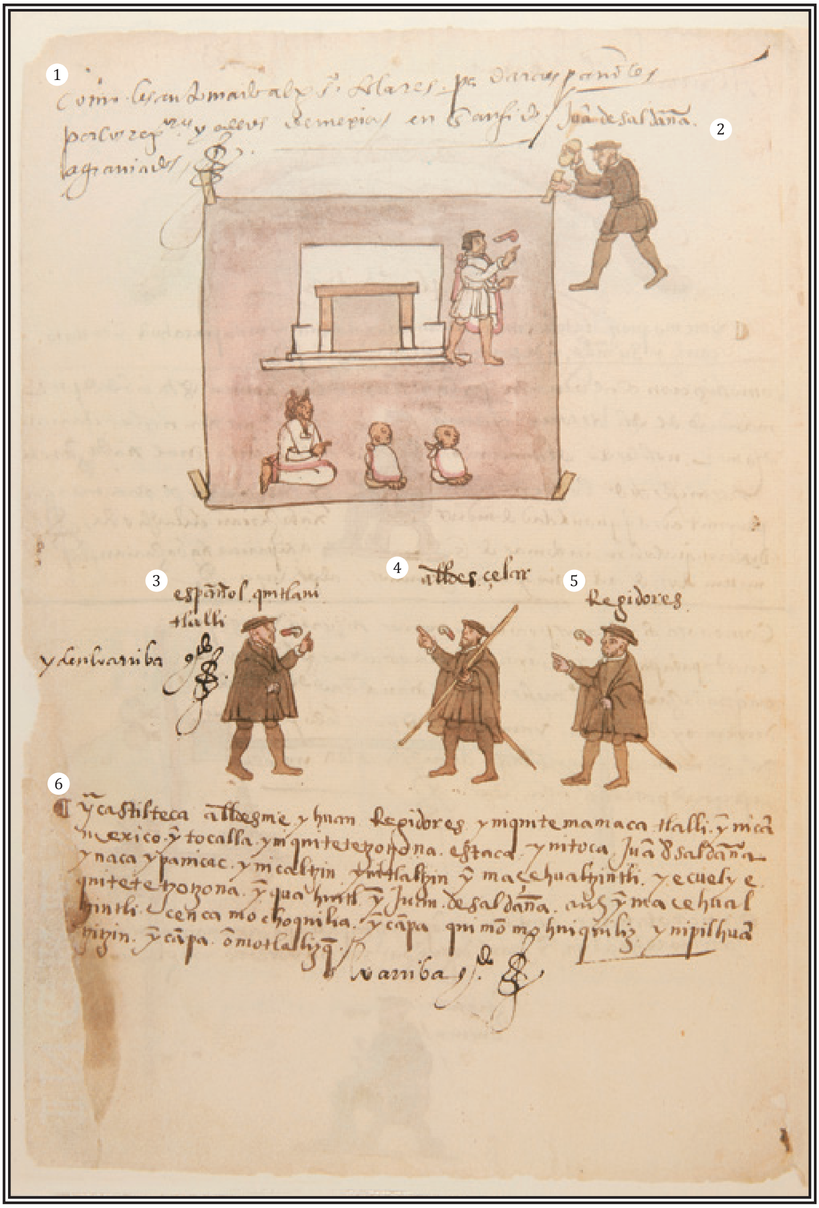
Como lo explicó Charles Gibson en su ensayo sobre la nobleza indígena, la posición de ésta declinó en el transcurso de la colonización a partir de los esfuerzos centralizadores de Felipe II.[28] Al respecto, Borah y Cook escribieron: "Las reformas de mediados de siglo [XVI], que ajustaban el peso de los tributos a la capacidad de la población indígena para soportarlos, significaron en la realidad la liquidación de gran parte de la antigua nobleza indígena y su reorganización sobre bases europeas".[29] Por lo tanto, no es descabellado pensar que muchos de los manuscritos pintados de la época colonial, particularmente los genealógicos, los cartográficos y los económicos se deben a la insistencia no sólo de la Corona española para conocer las nuevas tierras, sino también a los esfuerzos de la nobleza indígena para documentar un pasado glorioso en vías de extinción.

---

[27] Zantwijk, R., "El concepto de 'Imperio Azteca' en las fuentes históricas indígenas", en *Estudios de Cultura Náhuatl*, vol. 20, 1990, p. 203.

[28] Gibson, Ch., "The Aztec Aristocracy in Colonial Mexico", *Comparative Study of Society and History*, vol. II, No. 2, 1959-1960, pp. 169-196.

[29] Borah, W. y Cook, S. F., "La despoblación en el México Central en el siglo XVI", en *Historia Mexicana*, vol. XII, No. 1, jul.-sept., 1962, p. 9.

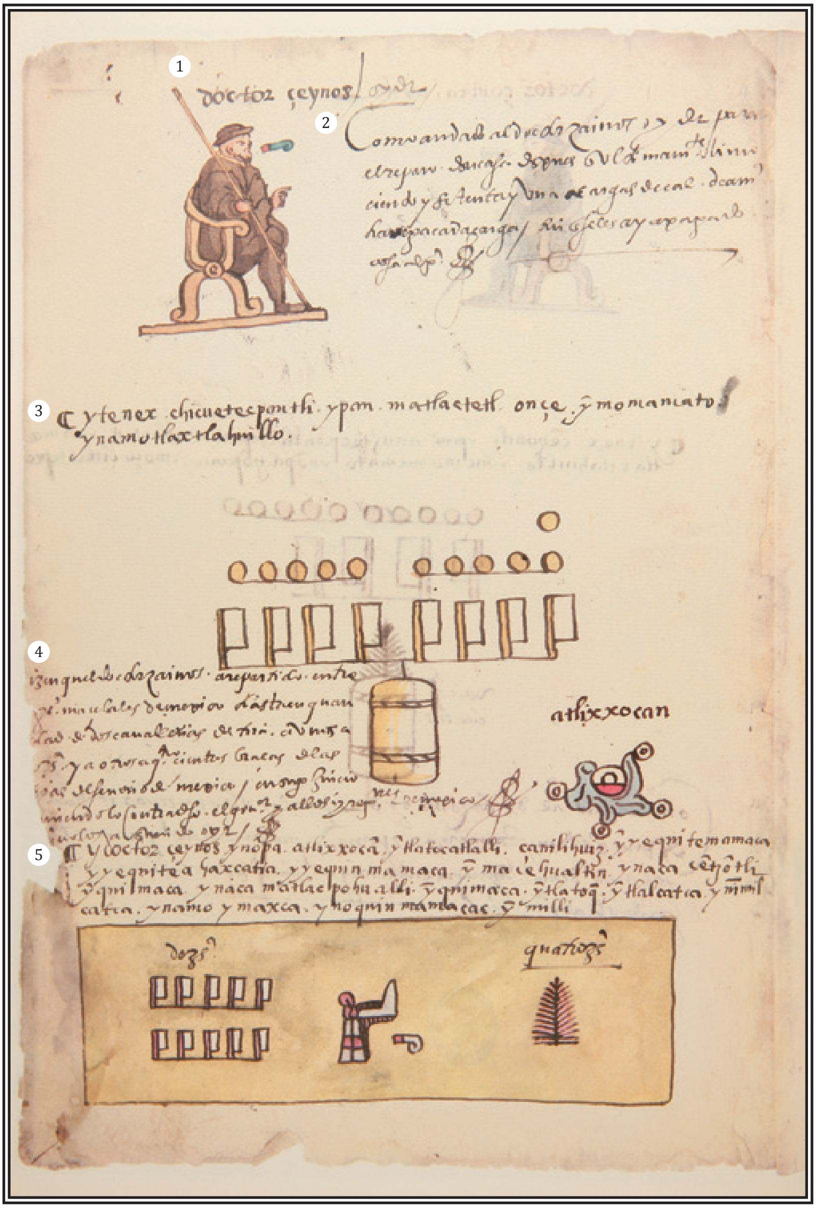


Como les an tomado algos solares pa dar a españoles por los reges y alcs de mexico que an sido agraviados

yn castilteca alldesme yhuan Regidores yniquac temamaca tlalli ynica mexico ỹ tocalla ynquitetepeoa na. estaca ynitoca Juã d saldaña ynaca ypanicac. ymicaltzin ~~tla~~ tlaltzin ỹ macehualtzintli. yecuel ye quitetepeoa. ỹ quahuitl ỹ Juan de saldaña. auh ỹ macehualtzintli. cenca mochoquiliha. ycampa quimo mohuiquiliz ynipilhuātzin. ycampa onmotlaliz.

y lembrarriba

1. Cómo les han tomado algunos solares para dar a españoles por los regidores y alcaldes de México, que han sido agraviados.
2. Juan de Saldaña.
3. Español quitlani tlalli.
4. Alcaldes celar.
5. Regidores.
6. Los alcaldes y regidores españoles entonces reparten la tierra aquí en México, entre nuestras casas, por lo que golpea con piedra, clava la estaca el que se llama Juan de Saldaña. Aquél que está parado sobre la casa, la tierra del macehual, que ya golpea con piedra, clava el palo es Juan de Saldaña. Y el macehualito mucho se lamenta, por ahí llevará a sus hijitos, por ahí los establecerá.


1
doctor ceynos / oidor
2
3
4
atlixxocan
5
dozs
quatrozs

1. Doctor Ceynos, oidor.
2. Cómo han dado al doctor Ceynos, oidor, para el reparo de su casa después que últimamente vino ciento setenta y un cargas de cal de a media hanega cada carga, sin que se les haya pagado cosa alguna.
3. La cal del doctor Ceynos, oidor, ciento setenta y una carga que se fue a cargar, lo cual no ha sido pagado.
4. Dicen que el doctor Ceynos ha repartido entre algunos macehuales de México hasta en cantidad de dos caballerías de tierra, a unos a doscientas brazas de las tierras del señorío de México en su perjuicio, y habiéndolo contradicho el gobernador y alcaldes y regidores de México que no los ha querido oír.
5. El doctor Ceynos, allá en Atlixxocan, ya reparte las tierras del Señorío de México, da en propiedad, les reparte a los macehuales, a algunos cuatrocientas brazas, les da a otros doscientas, les da las tierras y las sementeras que eran de los Señores, les dio sementeras que no son suyas (de los macehuales).

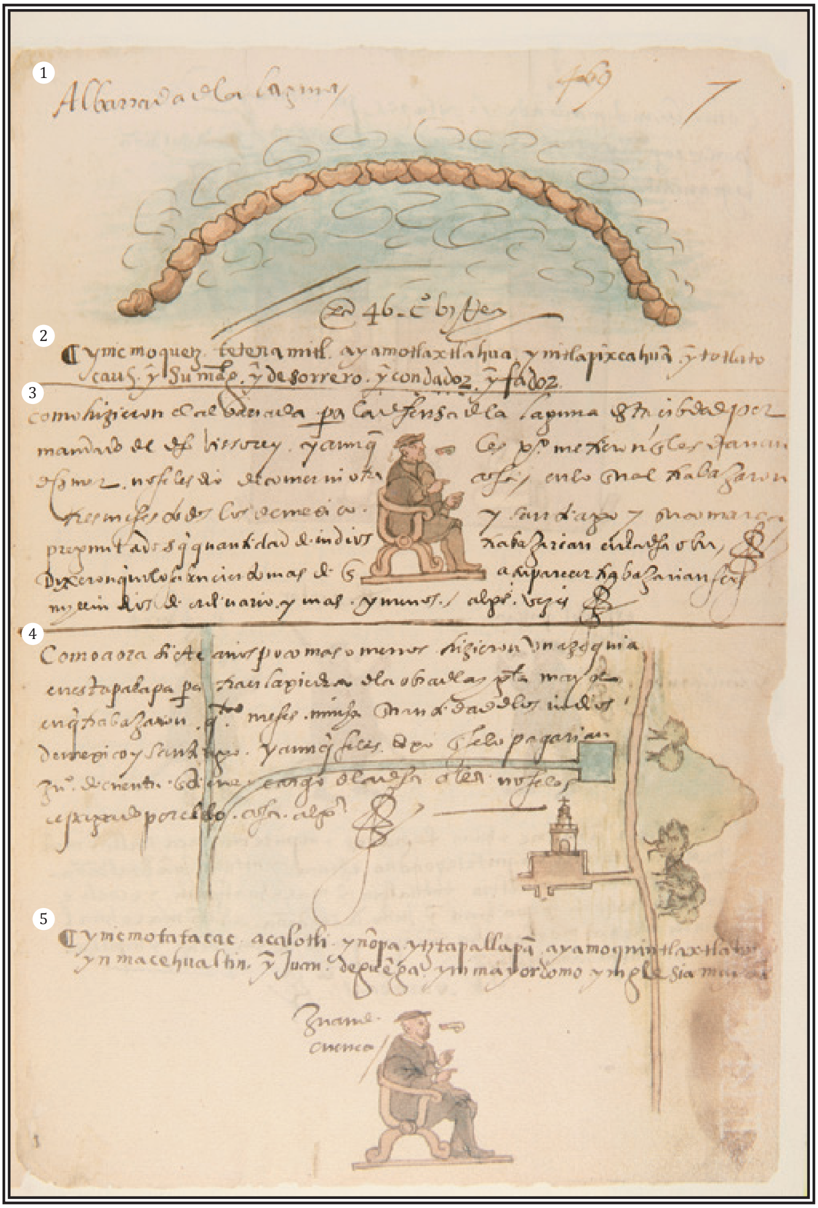
5. Fol. / 7-469, Fol. / 39-501 y Fol. vuelta / 39-501. Obras públicas y Catedral.

El abasto de agua ha sido uno de los problemas fundamentales de la Ciudad de México aunque también lo han sido las inundaciones, especialmente en el siglo XVI, como señalan algunos manuscritos.[30] Debido a la inundación de 1555 y a la negativa del cabildo de la Ciudad de México para llevar a cabo las obras para solucionar el problema, el virrey determinó realizar una muralla convocando a los caciques de las poblaciones afectadas para que con toda su gente comenzaran a levantar los muros. Los caciques reunieron a seis mil trabajadores permanentes y otros temporales. La muralla fue conocida como el Albarradón de San Lázaro.[31]

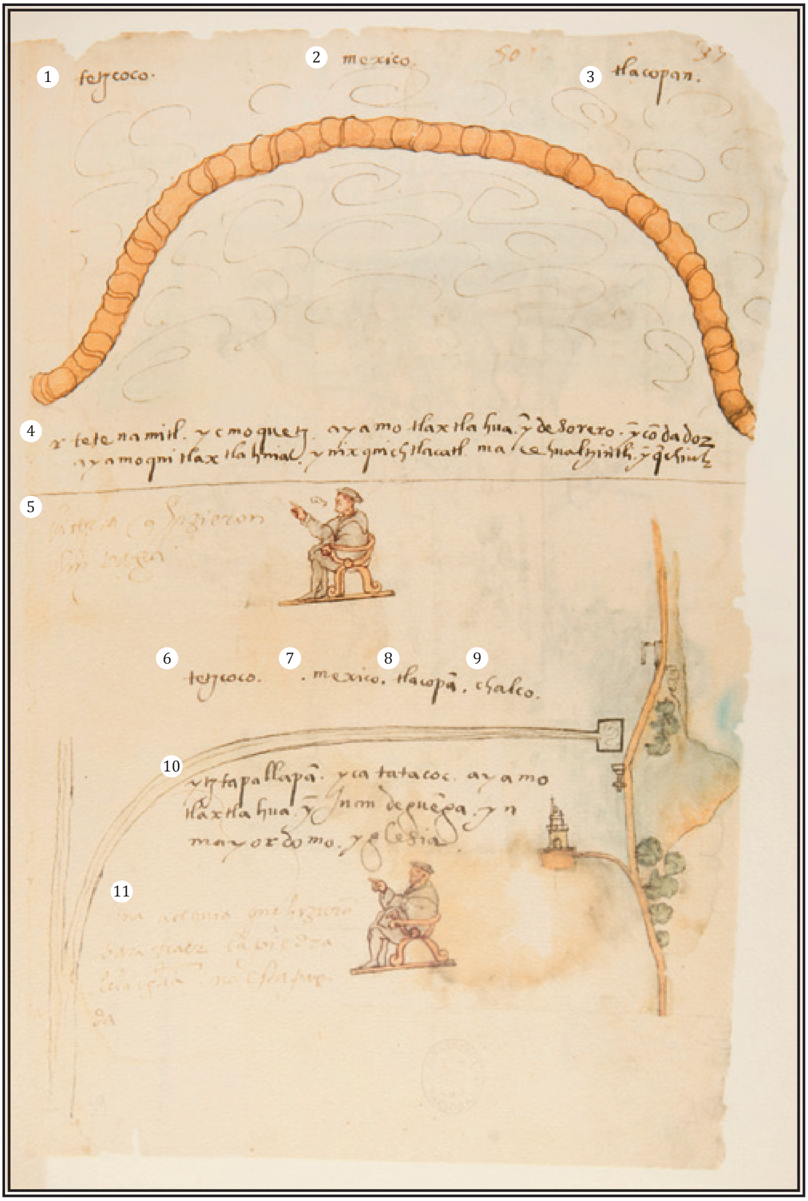
---

[30] Abrams Jr., H. L., "Comentario sobre la sección colonial del Códice Telleriano-Remensis", en *Anales*, INAH, época 7ª, t. III, 1970-1971, No. 51, pp. 139-176.

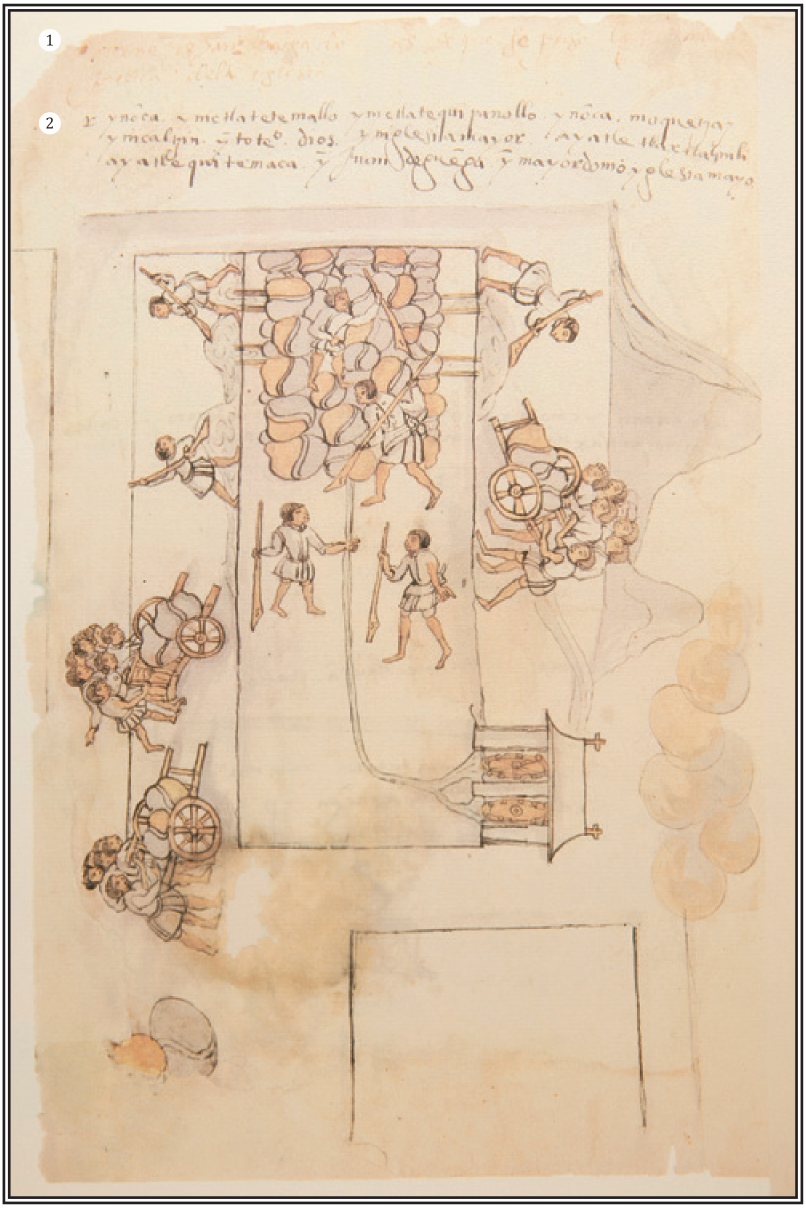
[31] Zavala, S., *Op. cit.,* 1985, t. II, pp. 505-506.



1. Albarrada de la laguna.
2. Cuando se levantó el muro que todavía no pagan los guardianes de nuestro Soberano, Su Majestad, el tesorero, el contador, el factor.
3. Cómo hicieron el albarrada para la defensa de la laguna de esta ciudad por mandato del dicho virrey y aunque les prometieron que les darían de comer, no se les dio de comer ni otra cosa, en lo cual trabajaron tres meses todos los de México y Santiago y su comarca. Preguntados qué cantidad de indios trabajarían en la dicha obra, dijeron que no lo saben cierto, más de que a su parecer trabajarían seis mil indios de ordinario, y más y menos algunas veces.
4. Cómo ahora, siete años, poco más o menos, hicieron una acequia en Iztapalapa, para traer la piedra de la obra de la iglesia mayor, en que trabajaron cuatro meses mucha cantidad de los indios de México y Santiago, y aunque se les dijo que se lo pagarían Juan de Cuenca, que tiene cargo de la dicha obra no se les ha pagado por ello cosa alguna.
5. Cuando se excavó la acequia allá en Iztapalapa que todavía no les paga a los macehuales Juan de Cuenca, el mayordomo de la iglesia mayor.


1
tetzcoco.
2
mexico.
50
33
3
tlacopan.
4
5
6
tetzcoco.
7
mexico.
8
tlacopã.
9
chalco.
10
11

1. Tetzcoco.
2. México.
3. Tlacopan.
4. La albarrada que se levantó todavía no la paga el tesorero, el contador, todavía no la paga a toda la gente macehual que la hizo.
5. La cerca que hicieron sin paga.
6. Tetzcoco.
7. México.
8. Tlacopan.
9. Chalco.
10. Lo que se excavó por Iztapalapa todavía no lo paga el Juan de Cuenca, el mayordomo de la iglesia.
11. Una acequia que hicieron para traer la piedra de la iglesia. No está pagada.



1. Que no les han pagado desde que se puso la primera piedra de la iglesia.
2. Allí cuando se amontonó, cuando fue ejecutado el trabajo allí donde se levantará la casa de Nuestro Señor Dios, la Iglesia Mayor, nada es el pago. Nada de Juan de Cuenca, el mayordomo de la iglesia mayor.

La primera lámina comentada (Fol. /7-469) incluye esta muralla vista desde una nueva perspectiva; contiene el texto en español con la promesa incumplida del virrey que dice que le dará de comer a poco más de seis mil trabajadores durante un periodo de tres meses. Esta lámina se refiere en general a los indios de México y de Santiago Tlatelolco. La segunda (Fol. /39-501) presenta el mismo dibujo en la parte superior, pero se refiere a los indios de Texcoco y alega la falta de pago. El mismo argumento se encuentra en la parte inferior de ambas láminas, aunque en ésta se refiere a la construcción de una acequia para llevar piedra a la catedral. La queja, en este caso, es contra Juan de Cuenca, mayordomo de la iglesia mayor, y no contra el arzobispo debido a los intentos del virrey de separar las atribuciones del Estado con respecto a la Iglesia.

Hay que señalar que los principales reclaman el pago de estos servicios realizados entre fines de 1555 y principios de 1556, pese a que entonces los barrios de la Ciudad de México no pagaban tributo (lo harían a partir de la llegada de Valderrama en 1563) para dedicarse precisamente a la construcción de las obras públicas de la ciudad; aunque es posible que la promesa de la comida no haya sido efectivamente cumplida por el virrey.

El trabajo de cimentación de la segunda catedral (al parecer se edificó una entre 1524 y 1532) se observa en el último folio (vuelta /39-501). Existen noticias de que el arzobispo Montúfar había acordado construir esta nueva catedral en 1554, aunque el proyecto realizado por Claudio de Arciniegas a fines de la década de 1550 no sería aprobado sino hasta 1567; de hecho, la primera piedra no sería colocada sino hasta 1573.[32]

Lo importante en esta lámina, además del reclamo del pago, son las nuevas formas europeas en un espacio abierto que bien supo ver Robertson; formas que intentan crear un paisaje a partir de tres diferentes planos, a diferencia del plano unidimensional indígena. Es también digno de mencionar el uso de las carretillas, es decir, de la rueda que, como sabemos, fue conocida por los habitantes prehispánicos del Veracruz clásico sólo como parte de los figurines; aquí aparece como parte de la nueva tecnología integrada al trabajo.

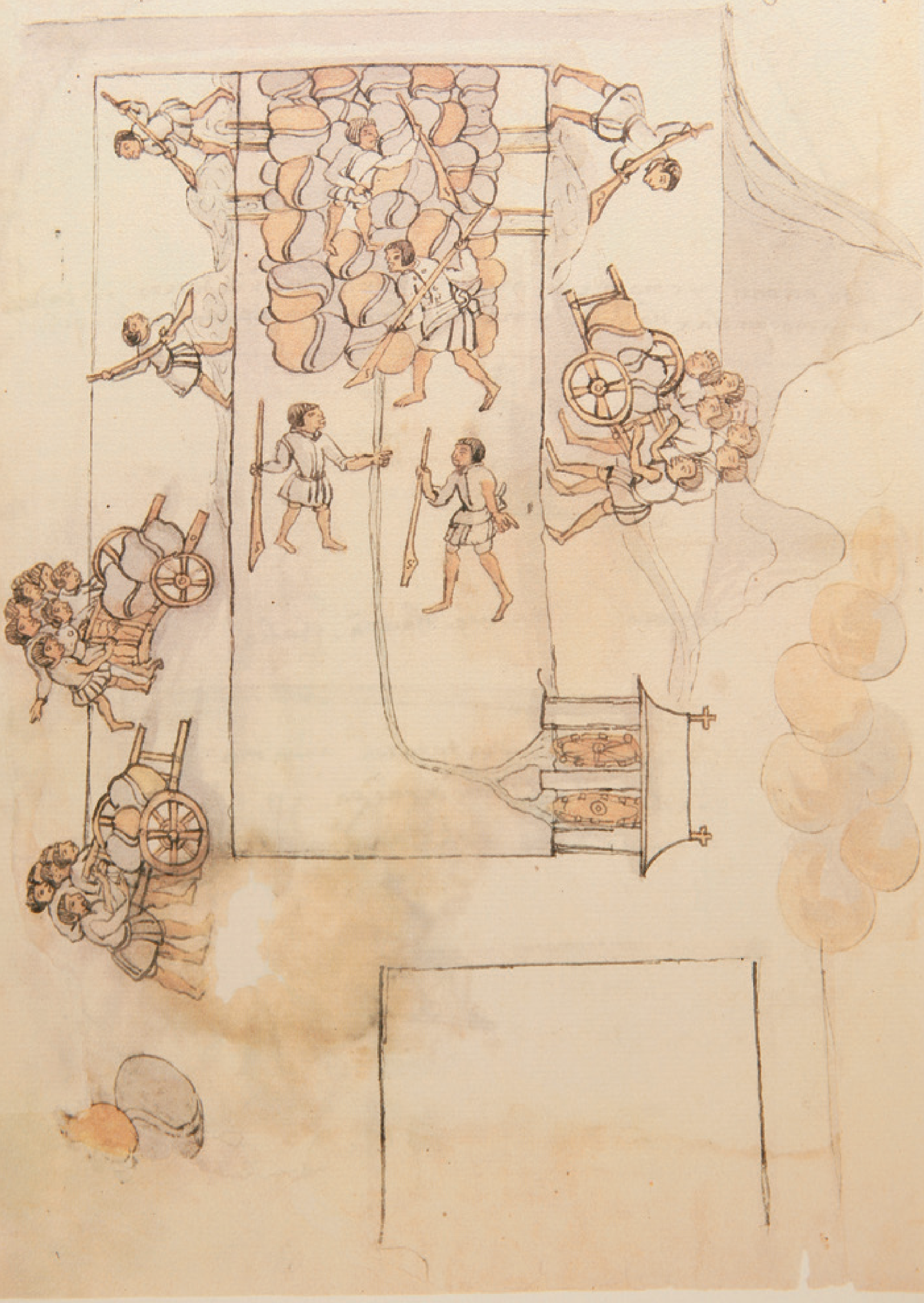
---

[32] Zavala, S., *Una etapa en la construcción de la Catedral de México, alrededor de 1585*, México, El Colegio de México, 1982, pp. 3-4.

[illegible] moquetza

y nicalpin · q̃ toteo̅ · dios · y no iglesia mayor · ayatle tlaxtlahuili

ayatle quitemaca · q̃ no̅ de gregª · y mayordomo · yglesia mayor



6. Fol. /8-470. Viaje a Florida.

La expedición a Florida incluyó, de acuerdo con el texto en español de esta lámina, “cien indios principales con sus armas, que se hicieron a su costa, además de otros indios de servicio que fueron a la dicha jornada, y no se les pagó ningún sueldo, aunque les dieron un mandamiento para que sus mujeres e hijos no los repartieran en las obras públicas y servicios ordinarios”.[33] De acuerdo con el texto, el mandamiento se cumplió, por lo que nuevamente fueron los principales los que reclamaron un pago.

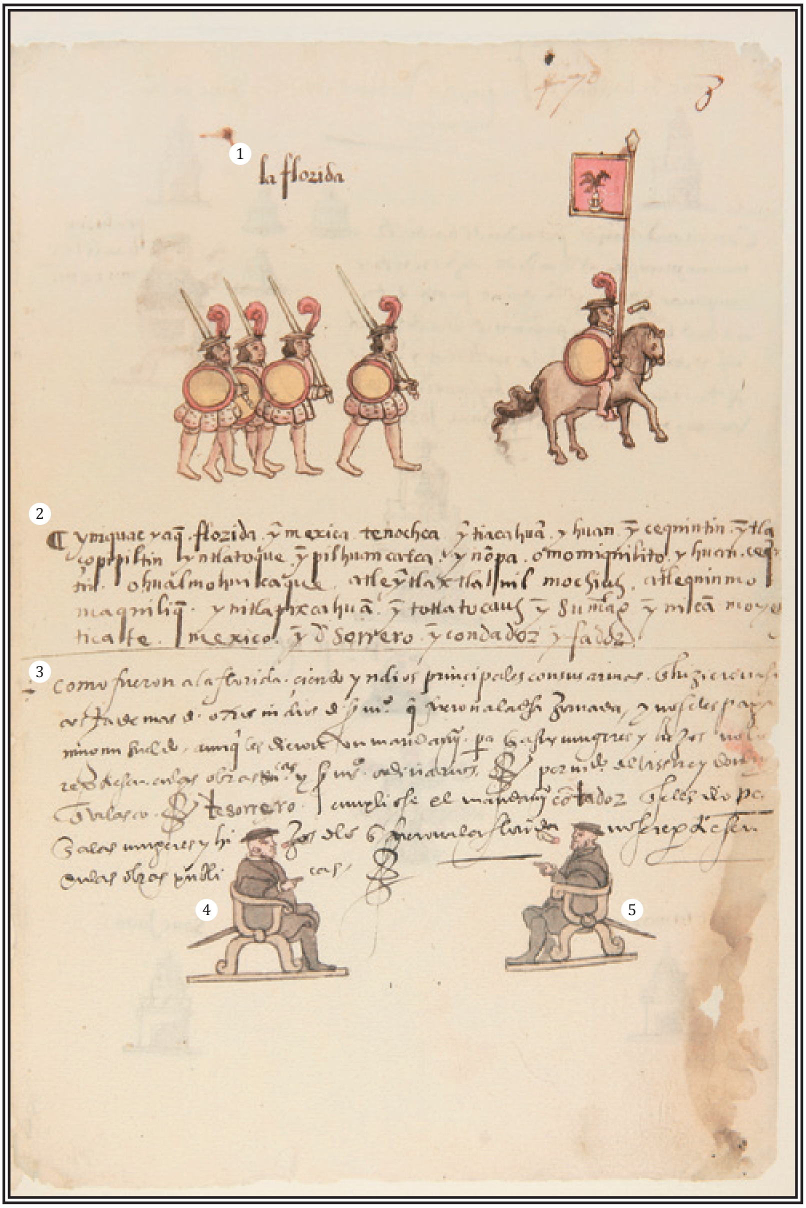
Aunque la expedición se realizó en 1561, requirió el alquiler de servicios desde 1557. En un mandamiento, el oidor Bravo apremia a los principales para que le entreguen las 160 mantas contratadas por repartimiento; en una relación de 1559, aparecen sastres de los cuatro barrios (para hacer tiendas de campaña, colchas y chamarras), sombrereros y sederos, oficiales para hacer botones, zapateros, carpinteros, etcétera.[34] Esta última relación deja ver que hubo grandes preparativos, como las imágenes del Códice Osuna lo comprueban: los principales van finamente vestidos con ropaje español aunque con toda la parafernalia de los guerreros prehispánicos. Otro detalle que llama la atención es que el cacique principal va a caballo y porta una bandera con la simbología “mexicana”, es decir, el águila devorando una serpiente sobre un nopal.

Con el fin de ampliar el análisis del significado del Códice Osuna sobre su contexto e intención, me parece necesario profundizar sobre dos temas que sobresalen: los servicios personales de los indios y la visita de Valderrama.

---

[33] Cortés Alonso, V., *Op. cit.,* 1973.

[34] Zavala, S., 1985, t. II, pp. 486-487.


1
la florida
2
3
4
5

1. La Florida.
2. Cuando fueron a Florida los mexhica tenochca, los guerreros y algunos estimados príncipes que eran hijos de los Señores, allá fueron a morir, y algunos regresaron. Nada su paga se hizo, nada les dieron los guardianes de nuestro Soberano, Su Majestad, que aquí están en México, el tesorero, el contador, el factor.
3. Cómo fueron a la Florida, ciento indios principales con sus armas, que hicieron a su costa, de más de otros indios de servicio que fueron a la dicha jornada, y no se les pagó ningún sueldo, aunque les dieron un mandamiento para que a sus mujeres e hijos no los repartiesen en las obras públicas y servicios ordinarios por mandado del virrey don Luis de Velasco. Cumpliose el mandamiento que se les dio para que a las mujeres e hijos de los que fueron a la Florida no se les repartiesen en las obras públicas.
4. Tesorero.
5. Contador.

Los servicios personales de los indios

Una idea lineal sobre la evolución del trabajo a partir de la conquista española sería así: esclavitud como derecho de guerra, encomienda, alquiler de servicios personales (o separación de éstos de la encomienda), repartimiento o alquiler compulsivo de mano de obra, hasta peonaje del siglo XVII y siguientes. En este esquema, los reclamos del gobernador y de los alcaldes indios de los barrios de la Ciudad de México se inscriben en el momento de la transición de la encomienda al pago de los servicios personales; sin embargo, este esquema empezó a complicarse en el momento en que se comenzaron a desarrollar otros estudios tanto en la organización socioeconómica prehispánica como en el nivel regional. El esquema, no obstante, continuó siendo válido para el valle de México y, por lo tanto, para explicar el Códice Osuna. Sin embargo, la discusión que me parece más relevante en este último sentido se refiere a la permanencia de instituciones prehispánicas, particularmente en la organización del trabajo y en el pago del tributo bajo formas de dominio españolas.

Cada vez cobra más validez la hipótesis de que la dominación española, al menos durante el primer siglo de colonización, se basó en las formas de organización socioeconómica encontradas al momento de la conquista. Esta idea, elaborada en términos generales por Charles Gibson[35] y desarrollada por varios investigadores,[36] ha colocado en otra perspectiva la vieja polémica sobre la racionalidad y libertad de los indios. Más aún, las reformas promovidas a partir de las Leyes Nuevas (1542) y del alquiler de los servicios personales (1549-50), interpretadas dentro de la tradición humanista española del trabajo libre,[37] deben ser revisadas a partir de la esclavitud (*tlacohtin*) y del alquiler de la mano de obra entre los aztecas (*mayeque*).[38]

---

[35] Véase Gibson, Ch., *Op. cit.,* 1959-1960.

[36] Uno de los últimos ensayos al respecto es el de Horn, Rebecca., "Coyoacan: aspectos de la organización sociopolítica y económica indígena en el centro de México (1550-1650)", en *Historias*, 29, INAH-DEH, 1992-93, pp. 31-55.

[37] Zavala, S., *Op. cit.*, 1985; Sánchez Albornoz, N., *La población de América Latina, desde los tiempos precolombinos al año 2000,* Madrid, Alianza Editorial, 1982.

[38] Hicks, F., "Dependent Labor in Prehispanic Mexico", en *Estudios de Cultura Náhuatl*, vol. XI, pp. 243- 266. 1974; Zantwijk, R., *Op. cit.,* 1990.

Como dijera Gibson:

> En la búsqueda de nuevas formas de trabajo que sustituyeran y complementaran a la encomienda, el gobierno virreinal regresó a un sistema jurisdiccional que en ciertos aspectos antecedía no sólo a la conquista española sino también al último periodo de gloria de los *tenochca*. Dicho sistema (repartimiento) fue usado por los españoles en un periodo intermedio después de que los servicios personales habían anulado a la encomienda y antes de que las instituciones coloniales propiamente fueran establecidas a fines del siglo dieciséis y a principios del diecisiete.[39]

La conquista española ignoró y, en ciertos aspectos, destruyó las viejas instituciones, particularmente las de las altas jerarquías, es decir, las correspondientes a las de la nobleza prehispánica;[40] sin embargo, dejó intacta la organización indígena para el cobro del tributo y para el reclutamiento de la mano de obra, en especial a partir de las nuevas leyes sobre el trabajo. Por ello, el interés en la *Pintura del gobernador* de las propias autoridades indígenas para el cobro de los servicios.

Ello también explica que la promulgación de la libertad de trabajo y el alquiler de los servicios personales (trabajo asalariado), bajo la organización del Estado español tanto en la fijación de los salarios como en el reclutamiento del trabajo, se desarrolló a fin de cuentas como un alquiler compulsivo de servicios personales bajo la mirada de los jueces repartidores (repartimiento), desplazando en el proceso a la nobleza indígena en el control de los macehuales.[41]

---

[39] Gibson, Ch., *Op. cit.,* 1964b, p. 143. "In searching for a labor scheme to supplant and supplement *encomienda*, the viceregal government reverted to a jurisdictional system that in certain respects antedated not only the Spanish conquest but also the late *tenochca* aggrandizementes. The system (*repartimiento*) was useful to the Spaniards in the intermediate period after personal services had been disallowed in *encomienda* and before the more inherently colonial jurisdictions to the later sixteenth and early seventeenth century were established".

[40] Carrasco, P., "La jerarquía cívico-religiosa de las comunidades mesoamericanas: antecedentes prehispánicos y desarrollo colonial", en *Estudios de Cultura Náhuatl*, vol. xii, 1976, pp. 165-184; Gibson, Ch., *Op. cit.*, 1959-1960.

[41] Zavala, S., *Op. cit.*, 1985; Sánchez Albornoz, N., *Op. cit.*, 1982.

Por otra parte, esta recuperación de viejas formas de organización laboral explica la diversidad regional no sólo de los repartimientos (*coatequitl, mita*, etcétera) sino también de los distintos sistemas de trabajo; es decir, permite explicar la coexistencia de la esclavitud y la encomienda con el repartimiento.[42] Más aún, el imperio español amplió la colonización recuperando formas de organización prehispánicas de trabajo y de tributo a partir de la segunda mitad del siglo XVI, disminuyendo al mismo tiempo el papel de la vieja nobleza indígena en el control de la población.

Pero, ¿qué tiene que ver toda esta disquisición con el Códice Osuna? El Códice Osuna es un reclamo por parte del gobernador y de los alcaldes indígenas de los cuatro barrios de la Ciudad de México que exige que se pague el alquiler de diferentes servicios personales. Esta posibilidad de cobrar o reclamar un pago la abrió no sólo la nueva legislación sobre el alquiler de los servicios personales (los indios "aprendieron a quejarse", según la versión española), sino también el conocimiento previo de la organización del alquiler compulsivo del trabajo: conocimiento que incluía el número de tributarios y de prestadores de servicios.

Resulta paradójico que en la *Pintura del gobernador* el reclamo es en contra del virrey y de los oidores, algunos de los cuales eran altamente corruptos, como el caso comprobado del doctor Puga; mientras que en los documentos agregados por Chávez Orozco en la edición de 1947, el reclamo es en contra de gobernadores y alcaldes por parte de los macehuales. Los cargos son también muy concretos: gobernador y alcaldes indios tampoco han pagado ciertos servicios personales de los macehuales (probablemente el mismo pago que los alcaldes reclamaban al virrey y los oidores, como en el caso de la cal y de la hierba), por lo que estos documentos se convirtieron en una de las primeras críticas a los cacicazgos.[43] En este sentido, puede decirse que el Códice Osuna refleja la preocupación de la nobleza indígena por perder sus dominios, como la organización del trabajo donde los jueces repartidores comenzaron a tener funciones clave.

---

[42] Cramaussel, Ch., "Encomiendas, repartimientos y conquista en Nueva Vizcaya", en *Historias,* 25, INAH-DEH, , 1990-1991, pp. 73-89; Villamarín, J. A. y Villamarín, J. E., *Indian Labor in Mainland Colonial Spanish America*, Newark-Delaware, 1975, 175 pp.

[43] Chávez Orozco, L., *Op. cit.*, 1947.

Pero, ¿a qué se debió toda esta ola de reclamos contra el virrey, oidores y caciques? ¿Cómo explicar la existencia del Códice Osuna? La visita de Jerónimo Valderrama es la otra clave para responder a estas preguntas.

El visitador

El 25 de octubre de 1556, Felipe II, como respuesta a la abdicación del trono de su padre Carlos V, comentó: "Me entregáis una carga muy pesada".[44] Pocos meses después, el emperador declaraba la primera moratoria del pago de la deuda del imperio, por lo que las presiones para recaudar ingresos se incrementaron: entre 1556 y 1560, la Corona embargó el oro y la plata que venía de las Indias a cambio de obligaciones con interés sobre las rentas reales.[45]

De esta manera puede explicarse la visita de Jerónimo de Valderrama, quien tenía experiencia y preparación en asuntos fiscales: "la investigación profunda del estado de la Real Hacienda en Nueva España es quizá una de las razones decisivas para enviar en tal momento a un visitador".[46]

Al parecer, el principal objetivo fue cumplido ya que, de acuerdo con el visitador, el tributo se incrementó entre 1563 y 1565 de 21,000 fanegas de maíz a 83,067; y de 1,198 a 161,423 pesos.[47] Teóricamente, la fórmula para incrementar el tributo fue muy sencilla: profundizar el cumplimiento de la ley, particularmente en lo que se refería a la separación de los servicios personales del tributo, obligando a pagar los primeros e incrementando el segundo. Según Valderrama, las cargas a los indígenas disminuyeron y los ingresos reales se incrementaron:

---

[44] Miranda, J., *España y Nueva España en la época de Felipe II*, México, UNAM, 1962, p. 12.

[45] Miranda, J., *Op. cit.*, 1962, p. 34.

[46] Scholes, F. V. y Adams, E. B., *Cartas del licenciado Jerónimo Valderrama y otros documentos sobre su visita al gobierno de Nueva España, 1563-1565,* México, José Porrúa e Hijos 1961, p. 11.

[47] Zavala, S., *Op. cit.,* 1985, t. II, p. 32-33.

> Si se hiciere puntualmente la cuenta de lo que los indios solían tributar, así en dinero como en maíz y otras menudencias que pagaban y en servicios personales que les mandaban hacer sin paga por ordenanzas del virrey, parecerá muy claro que pagan ahora mucho menos de lo que solían, y que montará lo que se les ha bajado otro tanto como lo que ha crecido el tributo de S.M., todo lo cual se cogía con gran vejación de los indios y se metía en la comunidad en perjuicio de la real hacienda. El maíz de S.M. se vende en mucho más precio del que solía.[48]

Las críticas a Valderrama no se hicieron esperar; fueron realizadas por encomenderos, frailes, funcionarios virreinales y caciques, es decir, por todos aquellos que disfrutaban precisamente de los servicios personales a cuenta del tributo. La visita de Valderrama trastocó toda la estructura virreinal aunque todavía no existe un estudio que hable de las consecuencias de la visita sin apasionamientos. José Miranda, sobre Valderrama y Velasco, comentó: “Los naturales, enjuiciando públicamente a ambos, dieron una lección al monarca: nombraron a Velasco con el honroso título de ‘padre de los indios’ y macularon para siempre la memoria de Valderrama denominando a éste: ‘azote de los indios’”.[49]

Sea como haya sido, Valderrama no sólo aceptó las denuncias en contra del virrey y de los oidores (*Pintura del Gobernador*), sino también en contra de los mismos caciques indios.[50] También es cierto que los indios de los barrios de la Ciudad de México, hasta antes de la llegada de Valderrama, estaban libres de tributos a cambio de la prestación de diversos servicios a los españoles y caciques;[51] en general, el número de tributarios se incrementó rápidamente a partir de la llegada del Visitador.

Es difícil responder si mejoraron o empeoraron las condiciones de los indígenas en la Ciudad de México con las medidas de Valderrama. Lo que puede comentarse es que la suerte de los indios quedó en manos de los funcionarios virreinales tanto en la tasación de tributos como en los pagos de los servicios personales. La visita de Valderrama representó una mayor centralización de la organización del tributo y de la distribución de los trabajos, y con esto se obtuvo mayor información respecto a los pueblos tributarios de la época prehispánica. Ello explica la proliferación de los manuscritos pintados con temas económicos durante la segunda mitad del siglo XVI, manuscritos que de acuerdo con John B. Glass representan 29% del total.[52]

---

[48] Zavala, S., *Op. cit.,* 1985, t. II, p. 33.

[49] Miranda, J., *Op. cit.,* 1962, p. 65.

[50] Chávez Orozco, L., *Op. cit.,* 1947.

[51] Miranda, J., *Op. cit.,* 1962, p. 73.

A principios de 1565, Valderrama comenzó a presentar los cargos contra los funcionarios virreinales. Entonces, la *Pintura del gobernador* fue integrada ya que los testimonios tienen fechas que van de enero a agosto del mismo año. En noviembre, Valderrama escribe al rey: "De la visita ha resultado inexcusable suspender de oficio a los Drs. Puga y Villanueva. Lo escrito dará la razón que ha habido, y de algunas cosas que no van la daré yo".[53] Este texto importa no sólo por los cargos y la sentencia en contra de los oidores Puga y Villanueva, sino también porque revela el origen de la *Pintura del gobernador*: fueron escritos enviados por Valderrama al rey para dar noticias de los resultados de su visita.

Aun cuando no se conocen las sentencias dadas por Valderrama en contra de los oidores, se tienen las dictadas por el Consejo de Indias. Por ejemplo, los cargos en contra de Villanueva son más de cien; contra Puga, son más de doscientos incluyendo abusos en contra de los indios.[54]

A manera de conclusión, el Códice Osuna es un conjunto de testimonios pictográficos –al menos cuatro de ellos contienen ocho distintos estilos–, reunidos por el visitador Valderrama (1565) como cargos presentados en contra del virrey y los oidores por el gobernador y los alcaldes de los cuatro barrios de la Ciudad de México. El tema que los reúne es el pago de los servicios personales solicitado a partir de la separación entre éstos y el tributo. En otras palabras, con la ampliación de los tributarios instrumentada por Valderrama (de ahí que el Códice Osuna también contenga una lista de los tributarios de Tacuba), los servicios personales debían de pagarse con base en una ley de 1549; así, el alquiler de los servicios personales sería remunerado y controlado por los jueces repartidores (por ello el *repartimiento*), no por la vieja nobleza indígena, aunque aprovechando la organización del trabajo prehispánica conocida como *coatequitl*. El tributo, por su parte, se ampliaría ya que Valderrama suprimió las exenciones de tal forma que funcionarios, sacerdotes e incluso principales comenzaron a pagar salarios por el trabajo indígena.

---

[52] Glass, J. B., *Op. cit.*, 1975, p. 36.

[53] Scholes y Adams., *Op. cit.*, 1961, pp. 184-85; Arregui Zamorano, P., *La Audiencia de México según los visitadores (siglos XVI y XVII)*, México, UNAM, 1985, p. 79.

[54] Arregui Zamorano, P., *Op. cit.,* 1985, p. 246.

El Códice Osuna ilustra algunos de los cambios provocados por la nueva legislación de Indias y, como muchos otros manuscritos pintados, expresa el temor y la queja de la nobleza prehispánica por perder sus viejas funciones y dominios. Las escenas presentadas por el Códice Osuna, particularmente las aquí seleccionadas, son ejemplo de lo que Robertson llamó aculturación, es decir, la introducción y recreación de nuevas formas a partir de estructuras nativas, lo que proporciona imágenes sumamente atractivas e impactantes. Socialmente, como he tratado de mostrar en este ensayo, representan también procesos de aculturación o, mejor, de mayor penetración de las formas de dominación españolas sobre antiguas estructuras prehispánicas.

Entre ‘cultura y civilización’

La batalla por las artes en México

La gran división

La reflexión sobre la historia y, en particular, sobre la historia del arte en México ha dejado un gran vacío entre la modernidad y las vanguardias, como si se tratara de una discusión sólo pertinente para otras latitudes, especialmente para las estadounidenses. La tensión o contradicción existente, por ejemplo, entre el arte culto y la cultura de masas se ha desdibujado para nuestros territorios. El propósito de este ensayo es contribuir a la reflexión de esta problemática a fin de salir de los tradicionales esquemas o dicotomías propios de nuestro medio.

"La cultura de la modernidad se ha caracterizado, desde mediados del siglo diecinueve, por una relación volátil entre arte alto y cultura de masas." Así inició Andreas Huyssen su libro *Después de la gran división,*[1] en una reflexión sobre la “modernidad y sus descontentos”, parafraseando a Freud. Porque si bien la modernidad trajo consigo, al menos desde la “invención del arte” o del concepto de las “bellas artes”, la insistencia en la autonomía de la obra de arte y una hostilidad abierta frente a la cultura de masas, al mismo tiempo tanto Courbet como Baudelaire, el cubismo, el dadaísmo, etcétera, y para el caso mexicano, el arte posrevolucionario, se apropiaron tanto iconográfica como formalmente del lenguaje popular. En general, se ha visto este proceso como una apropiación política de legitimización del régimen; sin embargo, en el trayecto se ha dejado de lado el análisis –digamos– estético, bajo el predominio del lugar común sobre el Estado mexicano. De ahí que en el presente se busquen nuevas aproximaciones a un tema que efectivamente forma parte de la “cultura visual” del siglo XX mexicano: la “invención” del arte popular como se le ha llamado, pero en el que es deseable que la perspectiva vaya más allá de la posmodernidad, en el sentido de relacionarlo todo a la necesidad de legitimar el poder.[2]

Así, pues, ¿en qué momento surge la gran división entre las bellas artes y la artesanía, entre el arte elevado y la cultura de masas? Existen varios trabajos al respecto que analizaré más adelante, sin embargo, puede decirse que se trata de una gran división que surge con la Ilustración y con las diferentes vías a la modernidad de los Estados nacionales a partir de dos grandes modelos: el francés, con la invención de las bellas artes y que se caracterizaría como un modelo eurocentrista con base en el concepto de “civilización”; y el alemán, con el fortalecimiento de los elementos identitarios definidos a partir del concepto de *kultur*. Desde entonces, esta gran división estará presente en las principales batallas culturales de la modernidad.

---

[1] Huyssen, A., *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Argentina, Adriana Hidalgo, Editora, 2ª ed., 2006, p. 5.

[2] Cordero Reiman, K., “La invención y reinvención del ‘arte popular’ en la cultura visual mexicana de los siglos XX y XXI”, en *Arte americano: contextos y formas de ver*. Terceras Jornadas de Historia del Arte, Juan Manuel Martínez editor, Santiago de Chile, RIL Editores 2006, pp. 233-240. Éste se publicó también como “La invención y reinvención del ‘arte popular’ en los discursos de la identidad nacional mexicana de los siglos XX y XXI”, en *La identidad nacional mexicana en las expresiones artísticas. Estudios históricos y contemporáneos*, Béjar, R. y Rosales, S. H. (Coords.). UNAM/Plaza y Valdés, 2008, pp. 173-184.

La pregunta es pertinente porque una de las grandes tensiones que ha caracterizado a la cultura de la modernidad –pero que también tiene que ver con el surgimiento de las vanguardias históricas y con el cuestionamiento del posmodernismo–, está relacionada con la manera en que se lleva a cabo la gran división entre arte culto y arte popular, así como con las formas en que se relacionan ambas esferas. Por ello me parece relevante para la historia del arte en el país investigar, por ejemplo: 1) el origen de esta ruptura en la Nueva España, es decir, el papel reasignado a los gremios con la apertura de la Academia de San Carlos; 2) la prevalencia del arte por el arte o el surgimiento de la cultura de la modernidad a partir de la introducción del simbolismo; 3) la vanguardia histórica (ejemplificada en el caso mexicano por el muralismo) y su relación con las artes populares.

La “invención del arte”

El libro de Larry Shiner es una excelente introducción a una reflexión mayor sobre el arte contemporáneo.[3] Una de sus propuestas más relevantes es que las (bellas) artes, tal como las entendemos en la actualidad, son una construcción histórica que se desarrolla sobre todo a partir del siglo xviii, principalmente debido a la gran división que propiciaron algunos pensadores de la Ilustración entre las “artes educadas” y la artesanía, pero también, como se explicó, debido a la creación de nuevas instituciones como museos modernos, salas de conciertos, la crítica literaria, etcétera, que se dirigieron a nuevos públicos y mercados de las artes que permitieron esta gran transformación.

En el mundo antiguo, habría que señalarlo, no existe ni en Grecia ni en Roma una categoría igual a nuestro concepto de arte. *Ars* se refería a la técnica y a su perfección, mas no a lo realizado por un grupo de creadores. Quizá la poesía era lo más cercano al concepto de literatura, pero no era parte del canon como en el mundo moderno.

---

[3] Shiner, L., *La invención del arte. Una historia cultural*. Barcelona, España, Paidós Estética, 2004, 476 pp.

En el caso romano clásico, la división entre las artes liberales y las vulgares podría asemejarse a la actualidad, aunque la idea del artista era equiparable a la del artesano: a la de alguien habilidoso. De este modo, la función era distinta: las expresiones artísticas cumplían una función más ética que estética, es decir, formaban parte de la formación de la elite política.

Durante el medioevo, no obstante toda la complejidad que puede rescatarse de este periodo, la diferencia entre arte y artesanía era prácticamente inexistente, por lo que las consideraciones estéticas tenían una funcionalidad religiosa o didáctica. De hecho, las apreciaciones de santo Tomás sobre la inutilidad y, por lo tanto, la fealdad de una navaja de cristal, nos hablan de consideraciones utilitarias para el arte, ya que el concepto del arte por el arte era desconocido.

En el Renacimiento, la pintura, la escultura y la arquitectura gozaron de un gran prestigio, incluso comenzaron a surgir nuevas ideas que se asemejan a las modernas en el sentido de la "autonomía" de algunos creadores. Sin embargo, el concepto continuó siendo el de "artífice" aun entre los biografiados por Vasari, como Miguel Angel. Él es presentado como una figura heroica, pero finalmente como un hombre de oficio: un "artista de corte" que ciertamente se destacó de los artistas/artesanos, pero del que no podemos exagerar su autonomía. Estos artistas trabajaron en talleres para cubrir los pedidos de la Corte y la Iglesia; prueba de ello son los contratos que existen para las diferentes obras, por ejemplo, las de Leonardo, en los que se especifica el motivo y el tipo de materiales a utilizar. En el mismo sentido, los escritos de Shakespeare tienen la característica de que eran maleables de acuerdo con el público, por lo que destaca su calidad en un contexto complicado y volátil. "La grandeza de Miguel Angel y Shakespeare no estuvo en separar el arte de la artesanía sino en su capacidad para crear piezas incomparables manteniendo unidas la imaginación y la técnica, la forma y la función, la libertad y la utilidad".[4]

---

[4] Shiner, L., *La invención del arte…*, *Op. cit*, p. 94.

El moderno concepto de arte tiene que ver con un contexto en el que se amplía la clase media y se crean nuevas instituciones y prácticas, por lo que es necesario detenernos en este aspecto central de la invención del arte.

Primero, habría que considerar que conceptualmente se logró una nueva clasificación de las "bellas artes". En 1752, por ejemplo, Jacques Lacombe resumió este cambio de manera concisa: "Las artes (*beaux*) se distinguen de las artes en general, en tanto y en cuanto estas últimas se destinan a la utilidad, mientras que las primeras tienen como propósito el placer. Las *beaux arts* son la obra del genio; tienen la naturaleza por modelo, el gusto por maestro, el placer como propósito [...] la verdadera regla para juzgarlas es la sensación".[5] En el mismo sentido se ubicaron las aportaciones de Batteux y D´Alembert para la Enciclopedia, pero lo más importante fueron las nuevas instituciones de las bellas artes que se establecieron en el siglo XVIII, tales como los museos de arte, las salas de conciertos, las librerías, los cafés y la crítica literaria en la prensa periódica. "Estas instituciones encarnaban la nueva oposición establecida entre arte y artesanía al proporcionar espacios en los que tanto la poesía, la pintura como la música instrumental, podían ser objeto de experiencia y análisis con independencia de sus funciones sociales tradicionales".[6] Así, las nuevas salas de arte, las tertulias, los museos y los conciertos comenzaron a diferenciar a los públicos de la aristocracia y de la "cultura popular", otorgándoles por un lado a los nuevos sectores medios una posibilidad de ascenso a actividades propias de la aristocracia y, por el otro, la distinción a través de las bellas artes o de las artes "bien educadas". La idea de la buena educación a través de las artes sirvió, pues, a nuevos sectores como una forma de tener una especial identificación. De ahí que los nuevos espacios tuvieran una correspondencia con un contexto social más amplio.

Desde mediados del siglo XIX, la división que se había creado entre las bellas artes y la artesanía se transformó en un abismo. Desde entonces, la historia fue de asimilación de nuevas bellas artes como la fotografía o el jazz, o bien de rechazo a este tipo de categorización o de arte dividido. El modernismo puede interpretarse como producto de estas disyuntivas ya que fue un movimiento contradictorio en el sentido de que profundizaba la división al mismo tiempo que la rechazaba, particularmente a partir de las vanguardias históricas (*v. gr.* dadaísmo, surrealismo o Bauhaus). En este sentido, la fotografía no sólo representaba la disyuntiva entre arte y artesanía sino que renovaba esta discusión desde otras disyuntivas: intelecto *versus* mecanismo, imaginación *versus* destreza técnica, estético *versus* instrumental, una sola obra *versus* varias copias, etcétera.

---

[5] Shiner, L., *La invención del arte...*, *Op. cit.*, p. 132.

[6] *Ibid.*, p. 134.

Por otra parte, teóricos como Marx participaron en el cuestionamiento a la separación de las artes al propugnar por una utopía en la que todos podrían ser artistas, ya que tanto hombres como mujeres podrían desarrollar su potencial completo. Sin embargo, irónicamente, el movimiento de las artes y los oficios en Gran Bretaña recuperó viejas ideas en nuevos proyectos. Por ejemplo, por medio del arte integral se mantuvieron alejadas las propuestas de las mujeres. En la práctica, además, se mantuvo la separación entre las bellas artes y las artes aplicadas o decorativas.

Junto con el constructivismo ruso, la Bauhaus trató de restablecer la relación con la técnica y los oficios, aunque de acuerdo con sus diferentes directores (Gropius, Meyer y Mies van der Rohe) el énfasis estuvo puesto en la técnica y en el diseño. La pureza para los primeros modernos significó despojar al arte de cualquier elemento ajeno a su esencia. Pronto, la abstracción en pintura, la atonalidad en música y el experimentalismo en literatura se identificaron con esta búsqueda de la pureza. Kandinsky, ejemplificando, se reconocía como representante de un movimiento que había descubierto: "la verdadera naturaleza del arte". El dadaísmo por su parte –un movimiento "anti-arte"–, en realidad no deseaba abolir el arte sino integrarlo a la vida, introducirlo en la vida cotidiana. Al mismo tiempo, filósofos como Collingwood y Dewey consideraron absurda la gran división entre arte y técnica: "la única distinción básica es la que puede hacerse entre el mal arte y el buen arte".[7]

---

[7] *Cit. pos.* Shiner, L., *La invención del arte…*, *Op. cit.*, p. 357.

En la actualidad, la tradicional gran división entre arte y artesanía parece rebasada no sólo por la incorporación de "artesanías artísticas" a los museos, sino también por la reflexión sobre la arquitectura y la fotografía como formas artísticas donde ésta, como testimonio de un hecho social, se transforma paradójicamente en testimonio artístico, neutralizando de alguna forma su poder testimonial. En el mismo sentido, "el arte de masas", si bien ha propiciado mayores encuentros entre las bellas artes y la cultura popular, parece tener efectos autodestructivos toda vez que el aura del artista se convierte en una feria de vanidades que se encuentra lejos de la estetización de la vida diaria.

No obstante las ambigüedades del arte contemporáneo, que bien pueden estar representadas en Duchamp, el interés de las vanguardias anti-arte puede resumirse en integrar el arte a la vida y a la sociedad, un viejo proyecto que sigue cuestionando las formas tradicionales, al mismo tiempo que abre los espacios para el futuro del arte. No hay retorno en el cuestionamiento al viejo sistema de las bellas artes que se generó desde el siglo XVIII; sin embargo, como la obra *Fuente* de Duchamp, el arte contemporáneo trasgresor, anti-arte, con toda la ambigüedad del caso, seguramente seguirá encontrando sus fuentes en la estética de lo cotidiano, en la complejidad de la vida misma.

La enseñanza del arte en México. La reproducción de la batalla

Introducción

La historiografía sobre la educación o enseñanza de las artes en el país se ha enriquecido recientemente por un grupo de investigación coordinado por Aurelio de los Reyes a partir del programa de doctorado y posdoctorado del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Su más reciente publicación, *La enseñanza del arte en la historia mexicana*, me parece una aportación significativa al conocimiento de lo que nos ocupa y preocupa. Su hilo conductor ha sido la enseñanza del dibujo desde las primeras escuelas de artes y oficios de la época colonial, hasta los últimos años de la Escuela Nacional de Bellas Artes, pasando desde luego por la historia de la Academia de San Carlos.[8] Bienvenida, pues, esta aportación porque nos permite ubicar adecuadamente las futuras investigaciones, además de mostrarnos la relevancia de la educación artística en nuestra memoria histórica.

Toda memoria, sin embargo, se nutre de algunos debates, explícitos o no, entre los actores de la historia misma. Es cierto que podemos entender la historia de la educación artística a partir de algunas "batallas culturales" que aún siguen permeando nuestro presente. Pienso en la dicotomía existente entre una visión académica y profesionalizante (que llamaré academicista) y otra visión social de la cultura y la educación (que llamaré populista, para abreviar). Ambos polos conforman un movimiento intelectual y político que estalla precisamente durante los primeros años de la revolución armada, pero que, sin duda, tiene antecedentes en los orígenes mismos de las academias ocurridos durante la Ilustración europea.

Más aún, el debate contemporáneo entre cultura como educación y cultura popular que, sabemos, se amplió a partir de la visión de los antropólogos a mediados del siglo XX, tiene su origen en las diversas formas en que la primera modernidad impactó en las naciones, o en cómo se llevó a cabo la batalla entre civilización y cultura[9] a partir de la invención del arte y de su separación de la artesanía. En el caso mexicano, esta gran división puede ejemplificarse en las batallas que surgieron a partir de la fundación de la Academia de Artes de San Carlos, pero sobre todo a partir de las contiendas por la educación artística en la posrevolución.

---

[8] De los Reyes, A. (Coord.)., *La enseñanza del arte*, UNAM/IIE, 2010.

[9] Kuper, A., "Introducción: guerras de cultura", en *Cultura, la visión de los antropólogos*, Ed. Paidós, 2001. Una polémica reciente en este sentido entre dos intelectuales franceses sobre una cultura de elite *vs*. democratización de la cultura. *Cfr*. Fumaroli, M., *París-Nueva York-París. Viaje al mundo de las artes y de las imágenes*, Acantilado, 2010; Lipovetsky, G. y Serry, J., *La cultura-mundo. Respuesta a una sociedad desorientada*, Anagrama, 2010.

Los orígenes de la academia

Se ha interpretado la creación de las academias de bellas artes en el siglo XVIII como producto de la ampliación del Estado absolutista, lo cual determinaría la relación entre arte y poder desde entonces.[10] Sin embargo, el vínculo entre arte y poder es más complejo (aun durante el absolutismo), por lo que para ese momento habría que aclarar la novedad del concepto de las "bellas artes" en su diferenciación de la artesanía, al grado de que podríamos hablar de un proceso más amplio de "invención del arte" tal y como se conoció hasta las vanguardias artísticas.[11]

Justamente, lo que significaría esta "revolución cultural" (la "invención" del concepto de las "bellas artes") proviene de su diferenciación del poder político mediando la construcción no sólo de nuevos conceptos (como los propios de *arte* y de *artista*), sino también de valores, prácticas e instituciones que le otorgarían mayor autonomía a la creación artística merced, entre otras cosas, a los museos y al mercado del arte. De esta manera, las academias de bellas artes promoverían no sólo nuevas formas de enseñanza, como sería el caso del dibujo, sino un nuevo concepto del artista, representante del espíritu y de la creatividad de una época (de ahí la gran división con respecto de la artesanía que implicaba, bajo esta luz, repetición), y la separación de la tutela de los mecenazgos a partir del surgimiento de los mercados del arte para propiciar precisamente el "arte por el arte", lejos de todo compromiso con el poder. Las academias, por ello, si bien tendrían entre sus propósitos formar profesionistas para las cortes aristocráticas –de ahí su estigma como conservadoras–, serían también el vehículo para la creación de nuevas ideas y sensibilidades de una época.

La creación de la Academia de San Carlos en 1783, en imitación a la Academia de San Fernando en Madrid (1752), habría que ubicarla dentro de un mundo ilustrado español donde proliferaban las escuelas y academias y se difundían nuevas técnicas y métodos de enseñanza. Francois-Xavier Guerra, frente al prejuicio existente de que el mundo colonial fue oscurantista y estático, en un texto que es un referente clave para entender los movimientos de independencia en Hispanoamérica, comentó acerca de un "vasto edificio educativo" hacia fines del siglo XVIII en la Nueva España que permitió una sociedad suficientemente alfabetizada (entre 48% y 62% de niños escolarizados), al punto de que los textos escritos se convirtieron en un arma de guerra civil.

---

[10] Báez Macías, E., *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes (Antigua Academia de San Carlos), 1781-1910*, UNAM/ENAP, 2008; y Báez, E. "La enseñanza de las Bellas Artes en México en el siglo XIX", en De los Reyes, A., *Op. cit.*, pp. 39-58.

[11] Shiner, Larry., *La invención del arte. Op. cit.*

> Como en Europa –cito a Xavier Guerra–, en la Nueva España vemos multiplicarse las sociedades ilustradas, las academias y las sociedades literarias, como la de Querétaro que sirvió de punto de reunión a los conspiradores de la insurrección de 1810.[12]

El primer director general de la Academia de Bellas Artes de San Carlos de la Nueva España fue Jerónimo Antonio Gil. Éste fue un grabador español y traductor de uno de los libros más importantes de dibujo en este periodo y que llegó originalmente a la Ciudad de México como maestro de grabado de la Casa de Moneda. Las primeras bellas artes que se enseñaron fueron: pintura, escultura, grabado y arquitectura.

No obstante la importancia otorgada al grabado en la academia debido a la profesión de su primer director, la gran división de las artes se expresó en el caso mexicano a partir de la decadencia de los gremios y sus ordenanzas –en buena medida por la crítica liberal a las corporaciones, pero, sobre todo, como lo comentó Revillagigedo, por la falta de educación de los artesanos–, y la nueva formación en la academia con base en principios de mayor libertad académica.[13]

La Academia de San Carlos o la Escuela Nacional de Bellas Artes, ya en el México independiente, mantuvieron el prejuicio de traer artistas españoles o extranjeros para su dirección, ya sea la general o la de alguna de sus disciplinas. Debido a la Independencia y ante las escasez de recursos, la academia fue cerrada y no fue sino hasta 1843 que se reorganizó gracias a que Santa Ana pusiera: “en las manos de la Junta de Gobierno de la Academia de San Carlos los recursos obtenidos de la Lotería Nacional”.[14] Uno de los temas relevantes a través de las diferentes reestructuraciones de la academia sería, además del nombramiento del director, traer maestros del extranjero para renovar la práctica de las bellas artes. Esto fue lo que ocurrió con la llegada de Pelegrín Clavé, pintor catalán, quien junto con Manuel Vilar, Eugenio Landesio y Javier Cavallari, entre otros –todos provenientes de la Academia de San Lucas de Roma–, impulsaron una generación de creadores con gran factura técnica del dibujo y, debido a Landesio, de la pintura del paisaje, también.

---

[12] Guerra, Francois-Xavier., *Modernidad e independencias. Ensayos sobre las revoluciones hispánicas,* FCE/ED, MAPFRE, 1992, pp. 279 y 291.

[13] Carrera Stampa, M. C., *Los gremios mexicanos. La organización gremial en Nueva España, 1521-1861*, prólogo de Rafael Altamira, EDIAPSA, 1954.

Las primeras academias surgieron en Europa desde mediados del siglo XVIII, de tal manera que para fines de ese siglo habría cerca de un centenar de ellas en todo el contienente. Por otro lado, las academias en la Nueva España se expandieron desde fines del siglo XVIII y principios del XIX. Recordemos que Francois Xavier-Guerra fue uno de los primeros autores en reflexionar sobre la manera en que esta transformación se dio en los territorios españoles en América.

Las academias fueron, desde luego, el vehículo principal para esta nueva concepción del arte, aunque es cierto que la de San Carlos en la Nueva España surgió a partir de la necesidad de formar grabadores y dibujantes para la Casa de Moneda. Ésta patrocinaba a la academia originalmente e incluía en sus programas la enseñanza de arquitectura, pintura y escultura.[15] En 1867, bajo el gobierno de Benito Juárez se creó un plan integral de educación artística y se cambió el nombre de Academia de San Carlos a Escuela Nacional de Bellas Artes, logrando con ello una mayor continuidad en los estudios y una mayor profesionalización de la arquitectura. Fue en aquellos momentos que el nuevo concepto de "arte" se vio claramente reflejado en las políticas de la institución y del país. Esta nueva idea, junto con su gran división, se conoció en México en uno de los primeros textos que produjo la historia del arte mexicano. Se trata del texto de José Bernardo Couto, *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, obra publicada en 1872. En ese entonces, Couto era director general de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Su obra narra un diálogo entre él mismo, el escritor José Joaquín Pesado y el pintor y director del área de pintura de la Escuela, Pelegrín Clavé. En este documento se establecieron los criterios estéticos propios de la "invención" del arte que sentaron las bases para clasificar una obra artística: el dibujo correcto, la ciencia del claro-oscuro, la perspectiva y la belleza.[16] De allí que, ante la pregunta de si hubo pintura antes del siglo XVII novohispano, que es cuando comienza la historia de Couto, se comentara:

---

[14] Báez Macías, E., “La enseñanza de las bellas artes en México en el siglo XIX”, *Op. cit.* p. 43.

[15] Báez Macías, E., *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes, Op. cit.*; y Báez, E. “La enseñanza de las Bellas Artes en México en el siglo XIX”, en De los Reyes, *Op. cit.* pp. 39-58.

> Todo indica que en las razas indígenas no estaba despierto el sentido de la belleza, que es de donde procede el arte [...]. Donde se pinta para escribir y donde es artista todo escritor, temo que no ha de haber verdaderos pintores. Y tal debió suceder a los mexicanos, puesto que no tenían otro sistema de escribir, que el de jeroglíficos y pinturas.[17]

Al dejar de lado las obras prehispánicas por tales criterios, dejaron de lado todas las "antigüedades" mexicanas, pero también las artes populares conocidas como artes industriales, acentuando con ello la gran división promovida principalmente desde París a partir de la "invención" de las bellas artes.[18]

Habría otros cambios en la legislación y en los planes de estudio (por ejemplo con Justo Sierra); sin embargo, con la formación de varios jóvenes becarios mexicanos en Europa durante el porfiriato (como Diego Rivera, Ángel Zárraga, Gerardo Murillo, Alfredo Ramos Martínez, etcétera), se abrieron las posibilidades del cambio no sólo de la academia sino del concepto mismo del arte y del artista. De ahí también el surgimiento del nacionalismo artístico en un deseo por recuperar lo propio a partir de nuevas tendencias vanguardistas, donde incluso el papel del creador individual y solitario se vería seriamente cuestionado.

---

[16] Couto, J. B., *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, México, Imprenta de I. Escalante y C., 1872, p. 5.

[17] Couto, J. B., *Diálogo, Op. cit.*, p. 6.

[18] Efectivamente, la creación de la Academia de San Carlos en la Nueva España, además de las "bellas artes" como la arquitectura, la pintura y la escultura, privilegió al grabado, ya que ello tenía el fin utilitario de apoyar a la Casa de Moneda, principal benefactora de la nueva academia.

Contra el academicismo

La historiografía sobre las artes en México ha insistido en que la Revolución trajo nuevos aires y nuevas maneras de pensar. Esta lucha también fue intelectual y estuvo presidida por el Ateneo de la Juventud, donde participaron jóvenes letrados que posteriormente llegaron a ser parte central del liderazgo del pensamiento mexicano en la primera mitad del siglo XX. Entre ellos se encontraban: Pedro Henríquez Ureña, dominicano, pero sin duda una figura que renovó la vida intelectual en México y en varios países de Latinoamérica; Alfonso Reyes, José Vasconcelos y Martín Luis Guzmán, entre otros. Su crítica se centró fundamentalmente en el positivismo imperante en las escuelas de México, por lo que introdujeron el estudio de nuevos autores que permitirían una visión más integral del ser humano.

No obstante, habría que mencionar también a Antonio Fabrés (catalán como Clavé, muestra de una influencia particular), quien propició nuevos métodos de dibujo y pintura, renovando con ello buena parte de la plástica nacional. Entre sus alumnos se encontraron Diego Rivera, Goitia, Herrán, Orozco y otros. Comento ello porque la novedad en la pintura con temas históricos y motivos nacionalistas se debe a este tipo de maestros de la academia, sin olvidar, por supuesto, a maestros mexicanos como José María Velasco. Por otra parte, José Clemente Orozco realizó críticas muy certeras en general. Menciona con respeto a Fabrés:

> Las enseñanzas de Fabrés fueron más bien de entrenamiento intenso y disciplina rigurosa, según las normas de las academias de Europa. Se trataba de copiar la naturaleza fotográficamente

> con la mayor exactitud, no importando el tiempo ni el esfuerzo empleado en ello [...]. Entre los discípulos predilectos del maestro Fabrés, hay que mencionar a Saturnino Herrán, una verdadera promesa para la pintura mexicana y que hubiera llegado a ser un artista notable en el México de hoy [...]. Por estos medios y trabajando de día y de noche durante años, los futuros artistas aprendían a dibujar, a dibujar de veras, sin lugar a dudas.[19]

El descontento de los jóvenes estudiantes de pintura y escultura, principalmente, fue propiciado en un primer momento por la exposición de pintura española organizada para los festejos del Centenario, por lo que encabezados por Gerardo Murillo, los estudiantes de la academia propusieron una primera exposición de pintura mexicana. Comenta Orozco:

> La exposición fue de un éxito grandioso, completamente inesperado. La española era más formal y pomadosa, pero la nuestra con todo y ser improvisada, era más dinámica, más variada, de más ambición y sin ningunas pretensiones. Ocupa el patio por entero, los corredores y todos los salones disponibles. Nunca se ha vuelto a ver en México una exposición semejante.[20]

Otro de los momentos críticos de la academia fue la huelga de 1911 que tuvo como motivo aparente la irritación ocasionada por los privilegios de los estudiantes de arquitectura, ya que esta carrera se había profesionalizado desde la reorganización de la institución a mediados del siglo XIX. Además, el director general, Rivas Mercado, arquitecto de formación, mantuvo una disputa permanente con las otras carreras que no alcanzaban aún un mayor grado de profesionalización. De ahí que la huelga de estudiantes estallara el 24 de julio de 1911. Jesús Ibarra, presidente de la sociedad de alumnos, declaró que la causa principal que provocó el conflicto fue la petición de los estudiantes al Ministerio de Educación sobre: "[...] la separación de las Escuelas de Arquitectura y la de Pintores y Escultores", petición que exigía, además, la destitución del director general de la Escuela.[21] Rivas Mercado no renunciaría inmediatamente (mientras tanto, Madero llegó al poder en noviembre del mismo año), sino hasta abril de 1912, dado que la situación se tornaba cada vez más tensa.

---

[19] Orozco, J. C., *Autobiografía*, Ed. ERA, 8ª reimp., 1999, pp. 17-18.
[20] Orozco, J. C., *Op. cit.*, p. 27.

Finalmente, la huelga no propició la separación académica de la carrera de arquitectura (lo cual se daría hasta el movimiento autonomista de la futura universidad), pero sí motivó la recuperación del nombre de Academia Nacional de Bellas Artes, la incorporación de nuevos planes y programas de estudio, y el ingreso de personajes clave para la enseñanza de las artes, como Alfredo Ramos Martínez, quien asumiría por primera vez la dirección de la escuela en agosto de 1913 (en pleno huertismo). Ramos Martínez, de manera simbólica, estableció la primera escuela al aire libre (en Santa Anita, Iztapalapa), además de centros populares de pintura. Este hecho es relevante porque marcaría un parteaguas frente al academicismo, al grado de significar dos tendencias en la educación artística del país.

José Clemente Orozco, como buen cronista, nos menciona el hecho:

> Ramos Martínez fue director; lo primero que hizo fue fundar en Santa Anita, D.F., una escuela de pintura al aire libre llamada pomposamente "Barbizón", que era como fundar sobre el río Sena, cerca de París, un Santa Anita con trajineras, pulque, charros, enchiladas, huaraches y cuchilladas a dos pasos de la Torre Eiffel [...]. Esto no quiere decir que Ramos Martínez hizo mal; al contrario, era la reacción natural contra la Academia ya en completa descomposición. Porque los buenos métodos académicos de orden y disciplina habían desaparecido y sólo quedaban la ineptitud y la rutina. Lo malo estuvo en las consecuencias de esta innovación, de las cuales hablaremos más tarde.[22]

Un personaje clave de esta nueva ruta sería Gerardo Murillo, el Dr. Atl, "el agitador", como lo llamara Orozco. Después de su segunda estancia en Europa, Murillo regresó en 1914 para hacerse cargo de la nuevamente llamada Escuela Nacional de Bellas Artes bajo la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes (el rector de la UNAM, Ezequiel A. Chávez, había solicitado su incorporación en 1912). En su programa de trabajo, en un documento titulado *La acción: he aquí el programa* y en otro específicamente sobre la *Dirección General de las Bellas Artes*, el Dr. Atl se propuso fomentar la creación artística desde el gobierno, "so pena de caer en un individualismo estéril", pero, sobre todo, el objetivo de la nueva entidad sería: "democratizar el arte".[23] De esta Dirección General de Bellas Artes, el Dr. Atl propuso que no sólo la escuela sino también los museos nacionales de arte colonial y de arqueología, así como el Conservatorio y la Biblioteca Nacional, pasaran a formar parte de su jurisdicción.

---

[21] Sáenz, O., "La enseñanza en la Escuela Nacional de Bellas Artes (1910-1920)", en De los Reyes, A. (Coord.). *La enseñanza del arte,* UNAM/IFE/2010, pp. 189-218.

[22] Orozco, J. C., *Op. cit.*, p. 33.

Este planteamiento estuvo acompañado de una profunda crítica a las academias de bellas artes, lugares donde según el Dr. Atl: "se alejan todos los elementos verdaderamente conscientes, y en el cual sólo medran los espíritus mediocres". Más aún, se preguntaba (por cierto, una pregunta que se siguen planteando los funcionarios desorientados): "¿Dónde están los grandes artistas fabricados por las academias?". Desde luego que en ese momento no podía ver las aportaciones en ciernes de Herrán, Rivera, Orozco, etcétera, y proponía como objetivos de toda formación artística la "perfección técnica, utilidad práctica y, por encima de todo, sinceridad". De ahí la propuesta del Dr. Atl de transformar todos los espacios académicos en talleres, puesto que la enseñanza de las bellas artes, "debe ser esencialmente práctica [y] consecuencia lógica de las necesidades sociales de la República [dado que] México no está en condiciones de producir las manifestaciones de arte que se realizan en París". Termina además con una sentencia, el origen quizá del catecismo del nacionalismo revolucionario:

> Si en este momento de renovación universal, los artistas mexicanos, con el pretexto de la serenidad de su sacerdocio, per-

---

[23] Sáenz, O., *Op. cit.*, p. 209.

> manecen inertes y no toman parte en la contienda, virilmente, conscientemente, si dejan que otros trabajen en su nombre, si no comprenden que es necesario hacer sentir dentro del gran movimiento nacional la pureza de su buena voluntad y la acción de su energía, corren el riesgo de que la avalancha que pasa, haga de ellos una aglomeración de detritus.[24]

Efectivamente, el Dr. Atl abrió brecha para el destino de la formación artística en el país, imaginando a los creadores/obreros en un gran taller nacional de donde surgirían los constructores de los murales que "narrarían las gestas gloriosas de la revolución mexicana, dentro de un proceso de renovación universal".

Del origen de las academias, así como de la primera escuela al aire libre y del deseo de democratizar la enseñanza del arte, surgirían no sólo las instituciones culturales del México contemporáneo, sino también el principal debate acerca de la historia de la enseñanza artística y de nuestra visión de la cultura. El siglo xx sería el escenario de esta polémica que ha tenido diferentes expresiones. El proyecto del Dr. Atl tuvo desde luego muchos seguidores, particularmente a partir del vasconcelismo, y mostró sin duda resultados con la vanguardia artística mexicana; sin embargo, los artistas de vanguardia (como el propio Gerardo Murillo), por supuesto, se habían formado en las academias.

Ésa es quizá la paradoja de esta historia y por la cual podemos encontrar alternativas para el presente, más allá de las tradicionales dicotomías de nuestra historia.

Mexicanizar las influencias

La Revolución Mexicana fue, sobre todo, una revolución cultural y educativa. Una observadora excepcional del momento, ahora un tanto olvidada, es sin duda Anita Brenner. Su texto *Ídolos tras los altares* es el primer tratado antropológico que se realizara sobre la cultura popular y su relación con el arte mexicano. Anita nació en Aguascalientes, hija de judío lituano ashkenazí y de madre estadounidense. Debido a la revolución armada, ella y su familia se fueron a vivir a Estados Unidos. De esta manera es que a su regreso, en los años veinte del siglo pasado, sus orígenes, que fueron nutridos por una nana indígena (“Serapia”, de la que tanto se acordaba Anita), y su talento, que haría de ella ciertamente una “mujer excepcional”, le permitirían ser una observadora extraordinaria.

---

[24] Sáenz, O., *Op. cit*., pp. 211, 213.

Hoy diríamos que se trató de una revolución cultural en los hábitos y en las costumbres, en las prácticas y en las representaciones, con base en un movimiento artístico, educativo y nacionalista que impulsó José Vasconcelos.[25] Con la creación del Departamento de Bellas Artes dentro de la recién creada Secretaría de Educación Pública federal (1921), Vasconcelos logró impulsar un movimiento renovador, un ‘cambio considerable’ según sus propias palabras, en la enseñanza de las artes en las escuelas, al proponer a creadores transformarse en maestros de aulas guiados por la Dirección de Cultura Estética y la Dirección de Dibujo y Trabajos Manuales.

Todavía en la rectoría de la Universidad (1920), Vasconcelos lanzó su proyecto más ambicioso ante los universitarios: “El país ansía educarse; decídnos cuál es la mejor manera de educarlo [...] yo les pido, y junto con ustedes a todos los intelectuales de México, que salgan de sus torres de marfil para sellar pacto de alianza con la Revolución”.[26]

Desde la fundación de la Secretaría de Educación Pública federal (el 5 de septiembre de 1921) se le dio relevancia al “fomento de la cultura y de las bellas artes”, como parte consustancial a la organización de la educación pública en todo el territorio nacional. Más aún, para Vasconcelos, la “emoción estética” era el medio idóneo para adquirir y transmitir el conocimiento.

---

[25] Brenner, A., *Ídolos tras los altares*, Ed. Domés, 1983, p. 363. Con modificaciones en la traducción de acuerdo con la edición de: *Idols Behind Altars. The Story of the Mexican Spirit*, Bacon, 1970, p. 314. Annita refiere este cambio en los siguientes términos: “[...] porque la Revolución es un cambio de régimen que se da en virtud de un viraje en el estilo artístico o, si se quiere emplear una descripción más usual, un viraje en el estilo espiritual”.

[26] Ortiz Gaitán, J., “La enseñanza de las artes visuales en la Escuela Nacional de Bellas Artes, 1940-1990”, en De los Reyes, Aurelio. *La enseñanza del arte* (Coord.). *Op. cit.*, 2010..

Alfredo Ramos Martínez regresó a la dirección de la ENBA (a mediados de 1920) y amplió su proyecto de escuelas al aire libre, así como de centros populares urbanos alternativos de las artes, como los destinados a los obreros con clases de dibujo nocturnas. Más allá de las críticas de Rivera y de Orozco a las propuestas de Ramos Martínez (Rivera mencionó a "la gente que remeda lastimosamente lo de ultramar"), es importante señalar que por primera vez, en su propuesta de reorganización de los planes de estudio de la escuela y de la contratación de nuevos maestros, propuso: "dignificar como se merece al profesorado, considerándolo como verdadero artista; es decir, dejándole amplias facultades, dejándole toda su iniciativa personal, porque de esa manera podrá mejor desarrollar sus energías encauzando a los alumnos al verdadero camino del arte".[27] De esta propuesta de libertad para el profesorado, que algunos confundieron con falta de disciplina, surgiría años después el proyecto de autonomía de la universidad que en ese momento significó, fundamentalmente, libertad de cátedra.

A Adolfo Best Maugard, pintor que había estudiado también en París, se le encomendó la enseñanza del dibujo y de los trabajos manuales en las escuelas primarias del Distrito Federal. Admirador de la artesanía mexicana (hay que recordar que las vanguardias artísticas retomaron las artes populares a través de una tendencia llamada "primitivismo"), Best Maugard elaboraría un método de dibujo que a la fecha lleva su nombre y que consistió en recuperar, quizá influenciado por el *art nouveau*, los motivos florales de los oficios mexicanos, pero con fundamentos en tres corrientes que el arte mexicano integró: el arte indígena (que Best Maugard rescató con el estudio de la cerámica prehispánica sobre la cual elaboró un estudio preparado para Franz Boas), el arte colonial (el Dr. Atl publicó en esos momentos un libro sobre la arquitectura colonial con fotos de Kahlo, el padre de Frida) y el arte oriental (conocido por el comercio de la Nao de China).[28]

---

[27] Ortiz Gaitán, J., *Op. cit.*, p. 233.

[28] Fell, C. *José Vasconcelos, los años del águila*, UNAM, 1989, pp. 395 y 434-435.

> Todo pasa; los países, las razas y las civilizaciones desaparecen; pero muchas de sus artes aún subsisten. Desde este punto de vista es innegable que fomentar la evolución del arte nacional –y con esto queremos decir arte popular– es hacer nacionalidad, es hacer patria.[29]

Esta dirección a cargo de Best Maugard (de Fito Best, como se le conoció) alcanzó a capacitar a más de dos mil profesores que, a su vez, al menos programáticamente, instruirían a cerca de 130 mil alumnos [...].[30] Sin embargo, la falta de continuidad– que ha caracterizado a nuestra historia de la educación artística–, impidió que el proyecto vasconcelista llegara a todo el territorio nacional.

El modelo de Vasconcelos sobre educación artística llegó a permear sobre todo en las escuelas del centro del país (según datos de la época: 87 escuelas del Distrito Federal, 67 foráneas, 6 secundarias y 6 centros de canto),[31] pero se convirtió sin duda en el paradigma de la educación artística en todo el siglo XX.

No obstante, hubo otros intentos por reinventar la educación artística en el país. Uno de ellos fue la propuesta de Diego Rivera que, a pesar de su brevedad como director de la Escuela Nacional de Bellas Artes (entre agosto de 1929 y mayo de 1930), refleja los vaivenes de nuestra política cultural. La escuela había tenido un periodo de cierta continuidad con Ramos Martínez (duró cerca de nueve años), incluso de “auge” ya que creó una institución incluyente a pesar de los movimientos políticos y de la disputa burocrática entre la SEP y la Universidad. Para empezar, Rivera le cambió el nombre a Escuela Central de Artes Plásticas (siguiendo la idea del grupo ¡30-30!, que había propiciado precisamente la caída de Manuel Toussaint, anterior director). Además de negar toda la experiencia anterior, propuso la "profesionalización" de pintores, escultores y grabadores, lo cual no habría estado nada mal si no los hubiera igualado a "obreros técnicos", por lo que se unieron en su contra tanto comunistas como conservadores. Para Rivera, la oposición era de maestros y exalumnos, "confabulados para impedir la educación eficaz de los pintores y escultores".[32]

---

[29] Best Maguard, A., *Manuales y tratados. Método de dibujo. Tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano*, México, Secretaría de Educación, 1923, pp. 16, 17. *Cit. pos*. Ortiz Gaitán, J., “Ideales de los nuevos tiempos: el arte y la educación como mejoramiento social (1921-1932)”, en De los Reyes, A., *Op. cit.*

[30] Reyes Palma, F. *La política cultural en la época de Vasconcelos (1920-1924)*, INBA/Coordinación General de Educación Artística, 1987, p. 17. *Cit. pos*. Durán, Sylvia., “La educación artística y las actividades culturales”, en Latapí, Pablo (Coord.), *Un siglo de educación en México*, tomo II, FCE, pp. 384-414.

[31] Durán, S., *Op. cit*., p. 401.

En todo caso, el problema revivía la "batalla cultural" entre el academicismo y el populismo en debate para la construcción de un proyecto nacional para la educación artística. Lamentablemente, los dos principales impulsores en este periodo, tanto de la profesionalización como de las escuelas al aire libre, debieron salir del país por los cuestionamientos a su labor, dejando sin continuidad el trabajo. A principios de los años treinta del siglo pasado, las escuelas al aire libre, no obstante el trabajo desarrollado por personajes como Gabriel Fernández Ledesma, Francisco Díaz de León, Julio Castellanos y Leopoldo Méndez (por cierto del grupo ¡30-30!), también desaparecerían.

De este debate surgiría posteriormente el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL, 1946), con el propósito expreso de ampliar la cobertura de la educación artística a todo el país, además de integrar las escuelas ya pre-existentes dentro de un sistema. Textualmente, su ley de creación dependiente de la SEP, menciona como finalidades –en un esfuerzo por conciliar la ampliación de la enseñanza artística y el academicismo– las siguientes:

> Artículo 2º. El Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura dependerá de la Secretaría de Educación Pública y tendrá las finalidades siguientes:
> I. El cultivo, fomento, estímulo, creación e investigación de las bellas artes en las ramas de la música, las artes plásticas, las artes dramáticas y la danza, las bellas letras en todos sus géneros y la arquitectura.

---

[32] Ortiz Gaitán, J., *Op. cit.*, p. 245.

> II. La organización y desarrollo de la educación profesional en todas las ramas de las bellas artes, de la educación artística y literaria comprendida en la educación general que se imparte en los establecimientos de enseñanza preescolar, primaria, de segunda enseñanza y normal.[33]

Y el mismo artículo agregaba:

> Para la coordinación, planeación, organización y funcionamiento de la finalidad a que se contrae el presente inciso, se creará un Consejo Técnico Pedagógico como órgano del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, que bajo la presidencia de su director se integrará con representantes de las dependencias técnicas correspondientes de la Secretaría de Educación Pública y con representantes de las dependencias también técnicas del propio Instituto.

Al mismo tiempo, además de la educación profesional, la ley agregaba:

> III. El fomento, la organización y la difusión de las bellas artes, inclusive las bellas letras, por todos los medios posibles y orientada esta última hacia el público en general y en especial hacia las clases populares y la población escolar.[34]

Desde su origen, la ley contemplaba el uso de la televisión para que el instituto pudiera realizar sus objetivos Habría que recordar que la utopía vasconcelista, de la cual el propio Vasconcelos se sentía muy congratulado, fue precisamente la incorporación de los creadores a la enseñanza de las artes en los diferentes niveles.

Rescataría el deseo de la academia de formar creadores de talla internacional, pero también recordaría la ambición de los creadores pos-revolucionarios para llevar a públicos amplios educación artística de calidad. La estetización de la vida diaria (propia del posmodernismo) no descarta que los museos puedan ser instituciones de encuentro, es decir, incluyentes. Desde otra perspectiva, la formación elitista en las academias no excluye que el populismo se transforme en una propuesta democrática y que la educación artística,[35] sea una herramienta para la construcción de ciudadanía.

---

[33] Ley que crea el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, última reforma publicada en el DOF 11/12/1950. Esta ley modifica la original, la cual se publicó en el DOF el 31 de diciembre de 1946.

[34] *Idem.*

---

[35] Metas Educativas 2021, Conferencia Iberoamericana de Ministros de Educación-Organización de Estados Iberoamericanos, en: http://www.oei.es/metas2021/index.php.

La Exposición de Arte Popular o del surgimiento de la vanguardia

México 1921

Al seminario posdoctoral de Aurelio de los Reyes, un oasis.

El arte ha dejado de ser esotérico y suntuario. Una de las grandes reivindicaciones de la Revolución ha sido quitarle ese carácter, arrancarlo a las "manos muertas" de las academias y al privilegio de los ricos, redimiéndolo aun de su carácter oficial, y llevarlo a las escuelas, a los salones de asambleas y a las oficinas del pueblo.
José Juan Tablada*, La función social del arte*

El año de 1921 fue el año del Renacimiento Mexicano;
el año del optimismo; el de la unidad nacional y el año de la Suave Patria
de Ramón López Velarde.
Aurelio de los Reyes*, Cine y sociedad en México*

1921 fue el año de la conmemoración de la consumación de la Independencia y el inicio del primer auge petrolero. México llegó a producir 25% del petróleo mundial en ese año, lo cual permitiría, entre otras cosas, los festejos y el proyecto cultural vasconcelista. Fue un año de reconstrucción y de unidad después de las batallas. El gobierno del general Obregón desde su primer año buscó legitimarse a través del reconocimiento internacional, especialmente de los Estados Unidos, pero también por medio de una política que hoy reconocemos como "populista" o de "masas". Uno de los eventos que le permitió transitar por esta política fue precisamente la apropiación oficial del centenario de la consumación de la Independencia.

Dentro de los festejos de la consumación, la Exposición de Arte Popular inaugurada el 19 de septiembre de 1921 sería el evento más significativo, paradójicamente no para los festejos mismos, sino, como veremos, para la historia del arte mexicano.

El tema de la cultura y las artes populares en la historia de México ha sido estudiado principalmente a partir de los estereotipos o características que definieron una identidad nacional surgida de la revolución como parte de un momento álgido del indigenismo o, más bien, como instrumento de la conformación del Estado autoritario y su relación con el nacionalismo posrevolucionario.[1]

Sin embargo, el tema puede ser estudiado desde nuevas perspectivas y con ello abrir la oportunidad para reflexionar sobre las 'vanguardias históricas'[2] en México, es decir, sobre la tensión existente entre el arte moderno y el arte popular, toda vez que México se destacaría por anticipar (junto con o quizá bajo la influencia de las vanguardias rusas) la reunificación de las artes populares a la vanguardia. Ello trajo consigo uno de los movimientos más significativos del arte moderno en general, pero, al mismo tiempo, al convertirse en política del Estado cultural mexicano, el recurso se agotaría con la "museización" de las mismas artes populares.[3]

La primera exposición de arte popular tiene un significado especial en términos estéticos. Puede entenderse como un rechazo a las concepciones tradicionales que acentuaban la división entre artes "mayores" y "menores",[4] y al mismo tiempo como la construcción de una nueva visión sobre el arte que predominaría hasta bien entrado el siglo veinte: un arte "social" frente a la decimonónica concepción del "arte por el arte". Esta nueva visión del arte estrechamente conectada con las "vanguardias históricas" rompe con la "gran división"[5] surgida de la Ilustración, entre los conceptos de arte y de artesanía. Y, gracias al "primitivismo"[6] o al "popularismo", la exposición de arte popular inauguraría una etapa que coincidiría con el esperado "renacimiento mexicano".[7] Se trata, pues, de un hecho relevante para la historia del arte mexicano tradicionalmente estudiado desde la perspectiva política sobre el nacionalismo cultural,[8] lo que requiere de nuevas miradas.

---

[1] Pueden consultarse con provecho los trabajos de Pérez Montfort, R. *Avatares del nacionalismo cultural. Cinco ensayos*, CIESAS, 1999; *Estampas de nacionalismo popular mexicano. Diez ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*, CIESAS, 2002. En el mismo sentido pueden consultarse los trabajos de Alicia Azuela y Karen Cordero citados más adelante.

[2] El concepto fue introducido por Burger, P. en *Teoría de la vanguardia*, Ed. Península, 1974, donde la "vanguardia histórica" es caracterizada por la autocrítica, en particular, por la crítica a la autonomía del concepto del "arte por el arte".

[3] El concepto de *Estado cultural* lo he tomado de Fumaroli, M. en un libro que reconstruye la política cultural francesa a partir de la crítica al desbordamiento de la participación gubernamental. *Cfr. El Estado cultural (ensayo sobre una religión moderna)*, Barcelona, Ed. Acantilado, 2007; y el concepto de "museización" parte de la reflexión presentada por Huyssen, A. sobre la obsesión con el pasado y la memoria, pero también con los usos políticos del pasado. *Cfr. En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, FCE/ Goethe Institut, 2002, en especial la primera parte dedicada a "Memoria: global, nacional, museológica".

[4] Ovando S., C. M., *Sobre chucherías y curiosidades: la valoración del arte popular en México (1823-1851)*, Tesis de Doctorado, UNAM, 2000. La autora estudia, entre otras cosas, las exposiciones nacionales de artes industriales y la participación en la Gran Exposición de Londres de 1851. Una síntesis se puede encontrar en Ovando Shelley, C. M., "Las artesanías como artífices culturales de la nación",

El origen de la modernidad estética en México puede diferenciarse por su etapa simbolista y por la revolucionaria,[9]

---

en *La identidad nacional mexicana en las expresiones artísticas. Estudios históricos y contemporáneos*, Béjar, R. y Rosales Silvano, H., (Coords.), UNAM/Plaza y Valdés, 2008, pp. 29-44. En el siglo XIX existiría una valoración de las "artes mecánicas" o "manuales" o de las "chucherías y curiosidades" artísticas, principalmente por sus posibilidades económicas, pero también estéticas (sobre todo por su realismo y perfección), si bien eran consideradas como artes menores dada la división marcada desde el siglo XVIII con el surgimiento de las bellas artes.

[5] Huyssen, A., *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Adriana Hidalgo, Editora, 2006.

[6] Goldwater, R., *Primitivism in Modern Art*. Enlarged edition, Harvard University Press, 1986. El concepto fue utilizado para entender el gusto por lo exótico y lo primitivo frente al mundo moderno.

[7] Moyssén, X. en colaboración con Ortiz Gaitán, J., *La crítica de arte en México*, UNAM/Instituto de Investigaciones Estéticas, 1999, pp. 29-53. Si bien el tema del renacimiento mexicano se encuentra en diferentes momentos de crisis de la academia en el siglo XIX, se ubicó concretamente a partir de las reflexiones surgidas por la muerte de Jesús F. Contreras en 1905.

[8] Un estudio previo de esta exposición puede encontrarse en López, R., "The *Noche Mexicana* and the Exhibition of Popular Arts: Two Ways of Exalting Indians", en *The Eagle and the Virgin. Nation and Cultural Revolution in Mexico, 1920-1940*, Edited by Vaughan, Mary Kay and Stephen E. Lewis, Duke University Press, 2nd print, 2007, pp. 23-42. Como gran parte de los estudios sobre este periodo, el énfasis de López está en relación con la identidad nacional, la conformación del Estado posrevolucionario y el indigenismo. Su libro amplía estas relaciones: López, R. *Crafting Mexico, Intellectuals, Artisans and the State after the Revolution*, Duke University Press, 2010.

[9] Ramírez, F., "El modernismo nacionalista en busca del 'alma nacional'", en *Modernización y modernismo en el arte mexicano*, UNAM/IIE, 2008, pp. 49-68. El autor utiliza esta división para referirse a las diferencias en el arte mexicano a partir del texto de José Emilio Pacheco sobre la literatura moderna mexicana.

aunque habría que señalar que el modernismo revolucionario es el más cercano al de las "vanguardias históricas" por su rescate y apropiación de las artes populares, lo que propició una verdadera "revolución cultural"[10] que detonó, particularmente en los años veinte del siglo pasado, nuevas estéticas.

El estudio del arte popular y su relación con las vanguardias en México ha sido analizado específicamente por Karen Cordero Reiman. Si bien reconoce las múltiples estrategias del arte moderno mexicano (los textos de Gamio, el "primitivismo", etcétera), menciona que el interés por las "artes manuales" fue inspirado por John Ruskin sin mostrar evidencia para el caso mexicano.[11] El profundizar en la Exposición

---

Sobre la relación con lo popular, Ramírez comenta que: "Ya Gedovius, Herrán, Ramos Martínez y otros pintores representaron vasijas de barro, sarapes, rebozos y demás objetos de uso popular en sus telas para conferir identidad regional o nacional a los personajes figurados, o bien lo hicieron con finalidad simbólica, como Herrán en *El rebozo*. Sin embargo, puede asegurarse que su contacto con el arte popular no afectó en lo más mínimo su manera de pintar" (p. 61). Comenta que fue a partir de la exposición de Adolfo Best Maugard en 1920 cuando, "el arte popular aportaba fundamentales sugerencias de diseño, soluciones espaciales, esquemas colorísticos y motivos iconográficos, sustentando la visión del artista a un grado hasta entonces impensado" (pp. 61-62). Como lo veremos más adelante, fue también la obra de Montenegro, comentada por Carlos Mérida frente a la de Herrán, la que planteó una "ruptura" en la utilización de las formas populares. *Cfr*. Mérida, C., "La verdadera significación de la obra de Saturnino Herrán: los falsos criterios", en *El Universal Ilustrado*, 29 de julio de 1920.

[10] Brenner, A. *Ídolos tras los altares,* Ed. Domés, 1983. La autora vio con claridad este fenómeno al mencionar que la Revolución era un viraje en el "estilo artístico", es decir, en el espíritu, p. 363.

[11] Cordero Reiman, K., "La invención del arte popular y la construcción de la cultura visual moderna en México", en Acevedo, Esther (Coord.). *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*, tomo III, CONACULTA, 2002, pp. 67-90. La autora menciona que el Dr. Atl organizó la exposición de Arte Popular y comenta sólo de paso a Montenegro y a Enciso, aunque se detiene más en los exvotos y los primeros textos de Diego Rivera. Es difícil desmitificar esta historia sin referentes específicos a Montenegro (lo califica como "artista oficial" de Vasconcelos), Enciso y Adolfo Best Maugard. Para este último es provechoso el trabajo de la misma Cordero Reiman, Karen. "Dos configuraciones de modernidad. Retrato de Adolfo Best Maugard (1913) de Diego Rivera y Autorretrato (1923) de Adolfo Best Maugard", en *Memoria*, Museo Nacional de Arte, Núm. 6, 1995, pp. 4-21. Igual puede consultarse de ella: "Fuentes para una historia social del 'arte popular' mexicano: 1920-1950", en *Memoria*, Museo Nacional de Arte, Núm. 2, 1990, pp. 31-56; y Cordero Reiman, Karen. "La invención y reinvención del 'arte popular' en la cultura visual mexicana de los siglo XX y XXI", en *Arte americano: contextos y formas de ver*.

de Arte Popular puede ayudarnos a recuperar los indicios de esta transformación estética y suprimir algunos prejuicios e inexactitudes.

La consumación de la Independencia

La conmemoración de la consumación de la Independencia marcó un cambio con respecto a los festejos del centenario de la proclamación, lo cual se puede explicar por el cambio de régimen que bien puede definirse a partir del "populismo", es decir, un régimen que enfatizaría a partir de Obregón su relación con las organizaciones populares. Si las fiestas realizadas por Porfirio Díaz habían acentuado el progreso alcanzado en un ambiente claramente elitista, las de la consumación en un momento de construcción del Estado posrevolucionario enfatizaron su cercanía con el pueblo.[12]

De acuerdo con el presidente del comité ejecutivo de las fiestas del Centenario, el ingeniero Emiliano López Figueroa, las fiestas tendrían un carácter especialmente popular:

> Que las fiestas sean, hasta donde sea posible, eminentemente *populares*, pues el criterio del gobierno es que el pueblo mexicano es quien debe disfrutar más de ellas; él es el que tiene más derecho para ello. En consecuencia, el comité ejecutivo que me honro presidir tendrá siempre por norma que los habitantes de México tomen participación en los festejos, ya que no se conmemora el triunfo político de una clase privilegiada en el momento histórico más trascendental que tenemos, sino

---

Terceras Jornadas de Historia del Arte, Juan Manuel Martínez editor, Santiago de Chile, RIL Editores 2006, pp. 233-240. Este último se publicó también como: "La invención y reinvención del 'arte popular' en los discursos de la identidad nacional mexicana de los siglos XX y XXI", en *La identidad nacional mexicana en las expresiones artísticas. Estudios históricos y contemporáneos*, Béjar, Raúl y Rosales, Silvano Héctor (Coords.). UNAM/Plaza y Valdés, 2008, pp. 173-184.

[12] De los Reyes, A. *Cine y sociedad en México, 1896-1930. Bajo el cielo de México, Vol. II (1920-1924)*, Instituto de Investigaciones Estéticas/UNAM, 1993, p. 119. Aurelio comenta que al igual que en 1910, se desterraron mendigos y vagabundos del primer cuadro de la Ciudad de México –cerca de doscientos– y se les regalaron trajes de kaki para sustituir los harapos.

> el triunfo del *mismo pueblo*. Por lo tanto, será rarísima la fiesta a la que no puedan concurrir las clases laborantes.[13]

De esta manera, celebrar la consumación fue un motivo para diferenciarse de las fiestas porfiristas y, políticamente hablando, la novedad fue el descubrimiento del pueblo, aunque festejar los Tratados de Córdoba y la entrada del Ejército Trigarante a la Ciudad de México trajera consigo la contradicción que ha rodeado a la figura de Agustín de Iturbide.[14] De ahí que la discusión para no celebrar la figura del primer emperador marcaría los festejos de 1921 en la Ciudad de México. De hecho, la iniciativa de Soto y Gama de cambiar el nombre de Agustín de Iturbide por el de Belisario Domínguez en la Cámara de Diputados prosperó,[15] no así en algunos estados de la República (como en Michoacán y Guanajuato) en los que la figura de Iturbide fue reivindicada.[16]

---

[13] Entrevista a Emiliano López Figueroa en *El Universal*, publicada en la "Edición Conmemorativa del Primer Centenario de la Independencia Mexicana", 1º de septiembre de 1921. Los otros miembros del comité ejecutivo fueron: vicepresidente, Juan de Dios Bojórquez, sustituido por Apolonio R. Guzmán; secretario, Martín Luis Guzmán; y tesorero, el diputado Carlos Argüelles. Existen varios ensayos que comparan los dos centenarios: Lempériére, Annick. "Los dos centenarios de la Independencia mexicana (1910-1921). De la historia patria a la antropología cultural", en *Historia Mexicana*, vol. 178, núm. 2, octubre-diciembre, 1995. Azuela, A. "Las artes plásticas en las conmemoraciones de los centenarios de la Independencia 1910, 1921", en *Asedios al Centenario*, México, FCE-UNAM, 2009. Guedea, V. "La historia en los centenarios de la Independencia: 1910 y 1921" en *Asedios al Centenario*, México, FCE-UNAM, 2009; y de la misma autora: "La figura de Agustín de Iturbide en los centenarios de la Independencia (1910 y 1921)" en *México y España: huellas contemporáneas. Resimbolización, imaginarios, iconoclasia*, volumen III, Col. Vestigios de un mismo mundo, Alicia Azuela de la Cueva y Carmen González Martínez Editoras, Universidad de Murcia, 2010, pp. 27-50. Lacy, Elaine C. "Obregón y el Centenario de la consumación de la Independencia" *Boletín*, Fideicomiso Archivo Plutarco Elías Calles y Fernando Torreblanca, No. 35, es una excelente introducción al tema de los festejos como una estrategia para buscar el reconocimiento de los Estados Unidos, el cual se lograría, sin embargo, hasta 1923.

[14] El gobierno de Obregón, no obstante la contradicción de reivindicar la figura de Agustín de Iturbide, encabezó los festejos para evitar que el grupo conservador que lanzara la idea los aprovechara para cuestionar al gobierno revolucionario. *Cfr.* De los Reyes, A. *Cine y sociedad… Op. cit.,* p. 121.

[15] Cosío Villegas, D., *Memorias*, Joaquín Mortiz, 1996, pp. 91-92. Cosío Villegas comentó, al respecto de la figura de Iturbide en los festejos, que habían comenzado en Córdoba, Veracruz, para recordar los tratados ahí firmados en agosto de 1821: "Me impresionaron sobre todo dos hechos: que en el buen número de discursos dichos en esa ocasión, ni de broma se mencionara siquiera el nombre de

El primero en plantear esta celebración fue el director de *Revista de Revistas*, el poeta José de J. Núñez y Domínguez quien lo hizo ante la Academia de la Historia para darle precisamente el énfasis sobre el conocimiento histórico frente a los vaivenes políticos. En una primera editorial de los festejos, "La trascendencia del Centenario", Núñez y Domínguez justificó el que se reconociera a la figura de Agustín de Iturbide como el "consumador de la Independencia nacional", frente al olvido que había guardado en función de la unidad nacional. Después de enfatizar que la Patria era de todos dado que se partía de una herencia común donde no existen vencedores ni vencidos sino hombres libres, y rotos además los cauces con el pasado inmediato (se refería a Porfirio Díaz y a Carranza) –continuaba el historiador Núñez y Domínguez–, las fiestas del centenario tendrían la posibilidad de alcanzar tal unidad entre la población, por lo que "(habrán) iluminado la tristeza secular de nuestro pueblo con desfiles de la misma aurora que vio, por vez primera, ondear sobre el Palacio de los Virreyes, el símbolo nacional de las Tres Garantías".[17] El argumento de

---

Agustín de Iturbide, el firmante mexicano de esos tratados; asimismo, el exceso con que se habían planeado los festejos, pues ésos duraron casi una semana, y en Córdoba, entonces población de no más de diez mil habitantes." Cosío Villegas, D., *Memorias, Op. cit.*, p. 65. Cosío Villegas, quien había participado en los festejos de la consumación como presidente de la federación de estudiantes, comentó también 'la explosión nacionalista': "Y no hubo casa en que no apareciera una jícara de Olinalá, una olla de Oaxaca o un quexqueme chiapaneco. En suma, el mexicano había descubierto a su país y, lo más importante, creía en él."

[16] Virginia Guedea, al comparar las dos celebraciones, comenta que el tratar de borrar la figura de Iturbide en 1921 no sólo contrasta con los festejos de 1910 en los que, si bien no fue la figura central, sí fue considerado dentro del "panteón" de los hombres que nos dieron patria; el dejar de lado a quien consumó la Independencia en 1921, anticipó la nueva forma de recordar el régimen revolucionario que años después predominaría. *Cfr*. Guedea, Virginia. "La figura de Agustín de Iturbide…", en *México y España… Op. cit*. Tapia R-Esparza, F. J. Para el impulso católico de estos festejos, especialmente en Michoacán, puede verse: "Los festejos del primer centenario de la consumación de la Independencia, nuevo impulso para el catolicismo social", *Tzintzun*, Revista de Estudios Históricos, No. 52, julio-diciembre de 2010, pp. 11-46.

[17] *Revistas de Revistas*, Año XII, Núm. 579, 12 de junio de 1921, editorial: "La trascendencia del Centenario". El Ayuntamiento Constitucional de México presentó en fe-

la unidad nacional comenzó nuevamente a enarbolarse, en un sentido paradójicamente similar al del porfiriato, pero en este caso para reivindicar la figura de Agustín de Iturbide.

La idea de celebrar la consumación de la Independencia la retomó Alberto J. Pani, entonces secretario de Relaciones Exteriores, con el fin de mostrar que el país merecía un reconocimiento diplomático ampliado, especialmente de Estados Unidos, que había pospuesto su aceptación, así como el de promocionar a México en el exterior como un país pacífico (o quizá pacificado).[18] Con apoyo de Montenegro, Enciso y el Dr. Atl, Pani realizaría uno de los eventos más trascendentes de las fiestas de la consumación: la Exposición de Arte Popular Mexicano. No obstante, de acuerdo con un manuscrito de la crónica oficial existente en los archivos de Relaciones Exteriores, menciona a la Noche Mexicana, un espectáculo preparado por Best Maugard con coreografías de tehuanas, charros y chinas poblanas, como "el esfuerzo más amplio y al mismo tiempo más concentrado de nacionalismo [...]".[19]

Los festejos se realizaron con todo tipo de fiestas. Además de la recepción de las misiones diplomáticas, destaca la visita a Teotihuacán guiada por Manuel Gamio, la jura de la bandera

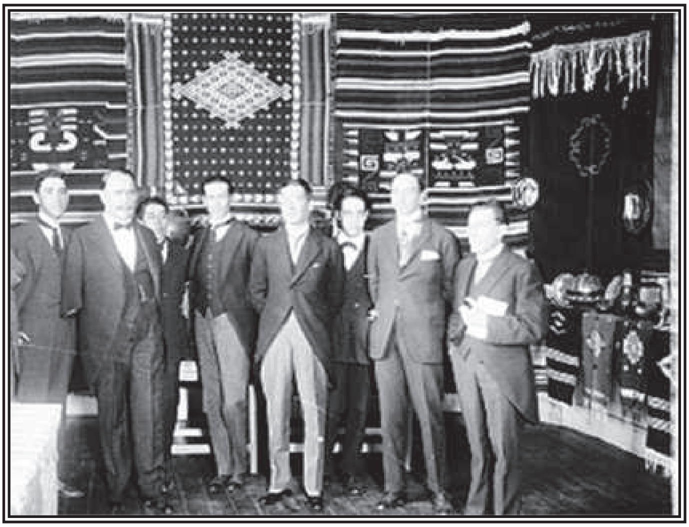
---

brero de 1921 un proyecto al Presidente de la República para conmemorar el Primer Centenario de la Consumación de la Independencia Nacional muy amplio; no tiene una exposición de arte popular, pero sí concursos de bailes y trajes típicos. *Cfr*. AGN, Fondo Obregón-Calles, Exp. 104-C-5, fs.63-73. Agradezco la generosidad de Olga Sáenz por permitirme utilizar sus materiales referidos a estas celebraciones.

[18] Cosío Villegas, D., *Memorias, Op. cit.*, p. 64. Pani había participado en la Revolución con Madero y con Carranza, y se había distinguido por sus estudios sobre la higiene y la educación popular en México. Como encargado de Relaciones Exteriores procuró en estos festejos proyectar a México a nivel internacional para mostrarlo como un país propicio para la inversión, además, desde luego, de buscar el reconocimiento de los Estados Unidos. *Cfr*. El trabajo ya citado de Lacy, Elaine C., "Obregón y el Centenario de la Consumación de la Independencia", en *Boletín*, Fideicomiso Archivo Plutarco Elías Calles y Fernando Torreblanca, No. 35. Cosío Villegas comentó que las fiestas se realizaron porque Obregón quiso, "demostrar al mundo que Estados Unidos era el único país que se negaba a darlo (el reconocimiento diplomático), cuando los otros lo otorgaban sin regateo alguno."

[19] Archivo Histórico de la Secretaría de Relaciones Exteriores, "Primer Centenario de la Consumación de la Independencia de México. Celebración y fiestas conmemorativas con tal motivo" (Décima primera parte). Mecanoescrito de la Crónica Oficial de los Festejos Conmemorativos del Centenario de la Consumación de la Independencia de México, Exp. III/822.3"1921"/1. Paradójicamente, no existe referencia de la Exposición de Arte Popular en esta crónica.

por los niños ("la fiesta patriótica esencial de las realizadas"), la fiesta floral con una docena de carros alegóricos, la corrida del Centenario con Gaona (y con chinas poblanas y toros, desde luego), los juegos pirotécnicos, la fiesta charra, la fiesta de las flores en Xochimilco, en fin, el reparto de juguetes y la merienda a los niños pobres, sin faltar la fiesta de las criadas llenas de confeti. Pero también hubo "fiestas sociales" en el Casino Español y el baile en el Country Club, así como en la colonia Sirio-Libanesa, además de las fiestas deportivas, entre otras. La Exposición de Arte Popular, sin embargo, no sólo representaría la conformación de una identidad nacional posrevolucionaria, como muchos de los festejos que se convertirían en rituales cívicos, sino que también ampliarían la idea que sobre el arte existía.



Álvaro Obregón, Ramón del Valle Inclán, Jorge Enciso, Roberto Montenegro, Martín Luis Guzmán y personalidades en la primera exposición de arte popular, 1921.[20]

---

[20] Fototeca INAH, Núm. Inv. 42658.

Montenegro con los decorados posiblemente de la exposición de 1921.[21]

En un contexto lleno de optimismo y dentro de la idea de un “renacimiento” en las artes, surgió la primera Exposición de Arte Popular Mexicano inaugurada el 19 de septiembre de 1921.[22] El diario que describió más ampliamente la exposición fue *El Heraldo de México*, en una crónica que apareció en primera plana: “La Exposición de Arte Nacional se inauguró ayer”.[23]

Después de reconocer la presencia del presidente de la República, el empeño del Secretario de Relaciones Exteriores, así como de los artistas Jorge Enciso y Roberto Montenegro, y de elogiar la belleza del arte indígena, el cronista anónimo describe con cierto detalle la exposición: el frente estaba adornado de flores de vivos tonos y en el balcón central una enorme batea michoacana dibujada por Montenegro que había servido también para el carro alegórico del comité ejecutivo de las Fiestas en el desfile del día anterior; el zaguán pintado con un fondo rojo vivo lucía amapolas y elementos amarillos. Al entrar en un amplio pasillo se encontraban las mesas para la merienda que se sirvió al final; las escaleras estaban adornadas con "finos sarapes y vistosas esteras", así como con máscaras traídas de Sonora y Guerrero. El primer salón tenía los sarapes: de tonos vigorosos los de Guerrero y Oaxaca y más oscuros o pálidos los de Aguascalientes o Zacatecas; destacaban valiosos ejemplares, uno con el calendario azteca y otros obsequiados por el presidente de la República con imágenes de Hidalgo y Juárez.[24]

---

[21] Fototeca INAH, Núm. Inv. 22102.

[22] Los periódicos coinciden en que se llevó a cabo en la avenida Juárez, sin embargo difieren en el número. *Revista de Revistas* del 25 de septiembre de 1921 menciona que fue en el número 85 al igual que *El Excélsior* del 20 de septiembre de 1921; *El Heraldo de México* menciona que en el número 5, y *El Universal* en el número 8, del mismo 20 de septiembre de 1921. Obviamente, se trata del número 85, incluso en la actualidad se encuentra la tienda del Fonatur presumiblemente en el mismo lugar que se efectuó la Exposición.

[23] *El Heraldo de México*, año iii, tomo iii, “La Exposición de Arte Nacional se inauguró ayer”, 20 de septiembre de 1921, pp. 1 y 2.

Menciona el cronista que en el mismo salón se encontraban vitrinas con filigranas en plata, tales como sillas de montar y carruajes con todo detalle en miniatura, así como cruces, aretes y pescaditos, todos en fina plata y pertenecientes a la colección de Margarita Casasús de Sierra. En la vitrina central se verían objetos de chaquira, collares de coral de Quiroga, corales de ágata de Guanajuato, y en loza estarían las ollas y cazuelas de Oaxaca, los botellones y tibores de Cuernavaca incrustados en concha, así como figuras hechas en azúcar de Celaya sobre finos rebozos de Tulancingo y Aguascalientes.

Montenegro decoraría un pequeño salón tapatío con flores y ramas predominantemente en rojo y negro, lo cual serviría de fondo para mostrar una colección variadísima "en formas de tinajas, tibores, floreros, jarros, botellones, etcétera", así como los "monitos" de Guadalajara, novios con sacerdotes, monagos y padrinos, todos "en un cartoncito de tres centímetros de lado", pero también charros que se baten a machete o juegan a los naipes sobre sus sarapes.

El salón que más interesó a los visitantes fue el de loza 'imitación de Talavera' manufacturada en Puebla y Aguascalientes, con motivos azules y amarillos "y que demuestra el adelanto que han logrado los obreros con una buena dirección artística"; las paredes estaban adornadas con motivos de la loza expuesta con fondo en color oro y con unos versos de tonada popular: "Crueles, ingratas fortunas/he venido a conocer,/que al nopal lo van a ver,/sólo cuando tiene tunas".

---

[24] *El Heraldo de México*, "La Exposición de Arte Nacional…", *Op. cit.* Aquí el cronista refiere que la exposición se llevaría el mes de octubre siguiente a la ciudad de Dallas, hecho que no ocurrió sino hasta el año siguiente, y a la ciudad de Los Ángeles.

En la sala siguiente estarían las jarcias y los petates, canastos de fino tejido, sombreros y multitud de objetos pequeños de diversas formas manufacturados en Guanajuato; también se exhibieron las "tarascas", figuras hechas con palma, como la de san Miguel Arcángel o la del señor Santiago: "En otras salas se veían los deshilados de Aguascalientes, colocados con arte en los muros decorados con nopales en color plata y un fondo de color azul fuerte, y las jícaras michoacanas, desde la enorme batea de un metro de diámetro, en las que fueron pintadas rosas de rojos pétalos".[25]

Terminada la visita a los salones, el presidente tomó asiento para presenciar los bailes típicos yucatecos y finalmente disfrutó de la merienda prevista: "sabrosos tamales y atole de leche, servidos en loza esmaltada de Jalisco".

La crónica de *Excélsior* comentó:

> Puntualmente llegó el general Obregón; los salones resultaban pequeños [...], estuvieron presentes los ministros tanto nacionales como extranjeros [...]. Un cuadro de cantadores y bailadores yucatecos y la orquesta del Centenario hicieron las delicias de la concurrencia que saboreaba ricos tamales [...]. El general Obregón gratamente impresionado se retiró después de felicitar a los organizadores, señores Enciso, Montenegro y Atl.[26]

Una breve nota periodística apareció el domingo 25 de septiembre de 1921 en *Revista de Revistas*, en su página 18, acompañada de dos fotografías: en una aparecía el presidente Álvaro Obregón al centro de la comitiva y de los organizadores bajo un muro de sarapes; en la otra fotografía: un rincón de petates, canastos y otros utensilios de cestería. La nota refirió dos datos que no se encuentran en las otras referencias periodísticas: que la exposición se celebró en el edificio No. 85 de la avenida Juárez y que se encontraba como invitado de honor “el insigne don Ramón María del Valle Inclán”.[27]

---

[25] *El Heraldo de México, Op. cit.*, p. 2. El cronista comenta que en otros salones se verían bolas de lana o algodón de Hidalgo, muebles de Santa Clara y Paracho, las cacerolas de cobre repujado, los mueblecitos de Irapuato, las cáscaras de coco con figuras en el interior, y "otras mil curiosidades tan estimadas, imposibles de describir en una nota como ésta."

[26] *El nacionalismo y el arte mexicano*, IX Coloquio de Historia del Arte y Estética, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986, p. 177. *Cit. pos.* Acevedo, E. "Las decoraciones que pasaron a ser revolucionarias".

Finalizando las fiestas, en otra editorial de la misma revista, se insistía en los temas de la unidad, a partir, por ejemplo, de congregar a “las muchedumbres” en torno a la bandera y de la necesidad de brindarle alegría al pueblo después de los horrores de la guerra civil. Las fiestas además propiciaron intensas manifestaciones: “de arte, de nacionalismo, de ‘folke-lore’ (*sic*) vernáculo”; pero sobre todo –concluía esta editorial–, los festejos “ofrecieron magnífica oportunidad a numerosas personas de conocer mejor nuestra historia”.[28]

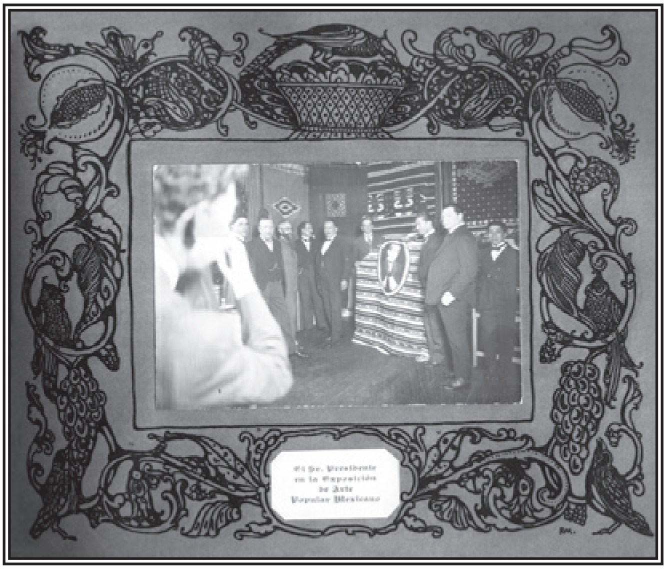
---

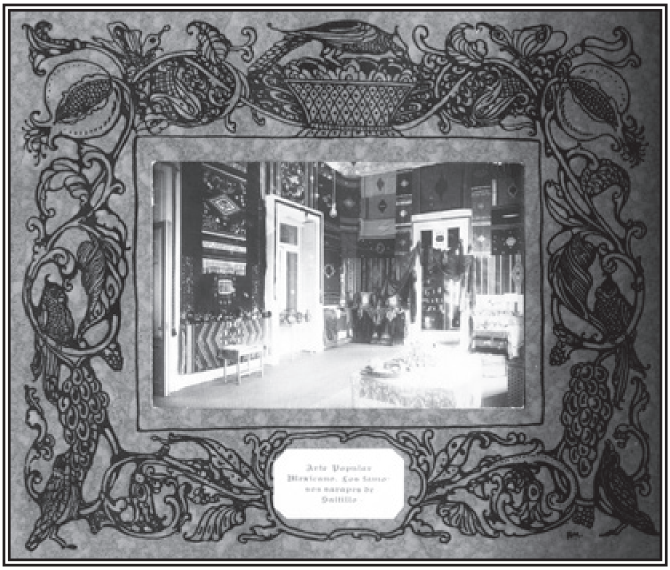
27 *Revista de Revistas*, domingo 25 de septiembre de 1921, p. 18. Junto a la nota de la exposición aparece un artículo “México. País de arte” firmado por Oliver Madox y traducido de “North American Review” (New York), en el que se comenta después de elogiar el amor a la belleza de los mexicanos que México sería unos de los países más interesantes por su porvenir artístico. Esta idea se mantendría frecuentemente en la mente de los estadounidenses en búsqueda del paraíso en el vecino país.

28 *Revista de Revistas*, “La utilidad de las fiestas centenarias”, Año XII, Núm. 595, 2 de octubre de 1921, p. 3.

La exposición

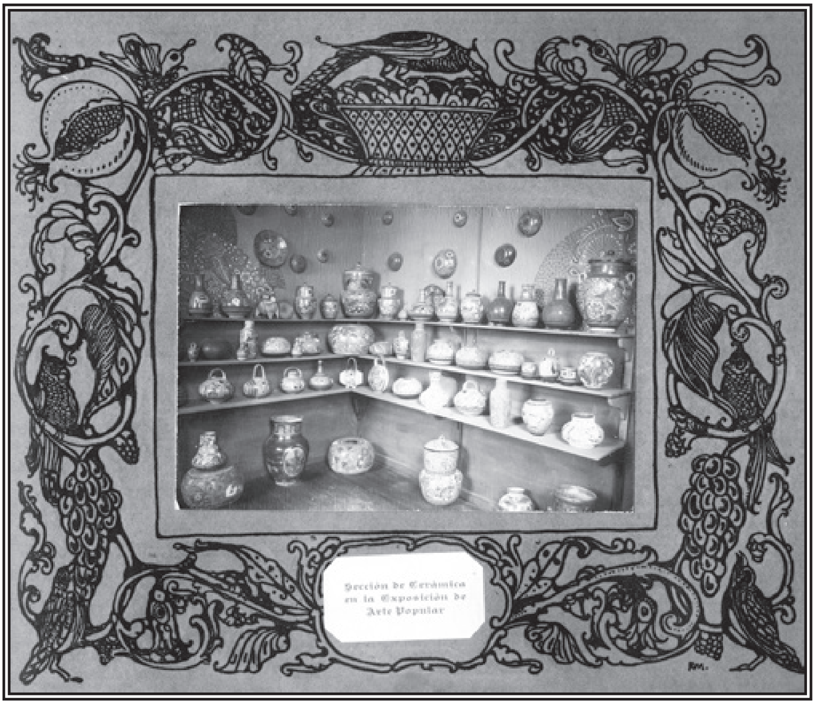
Exposición de arte popular de 1921, Roberto Montenegro.[29]

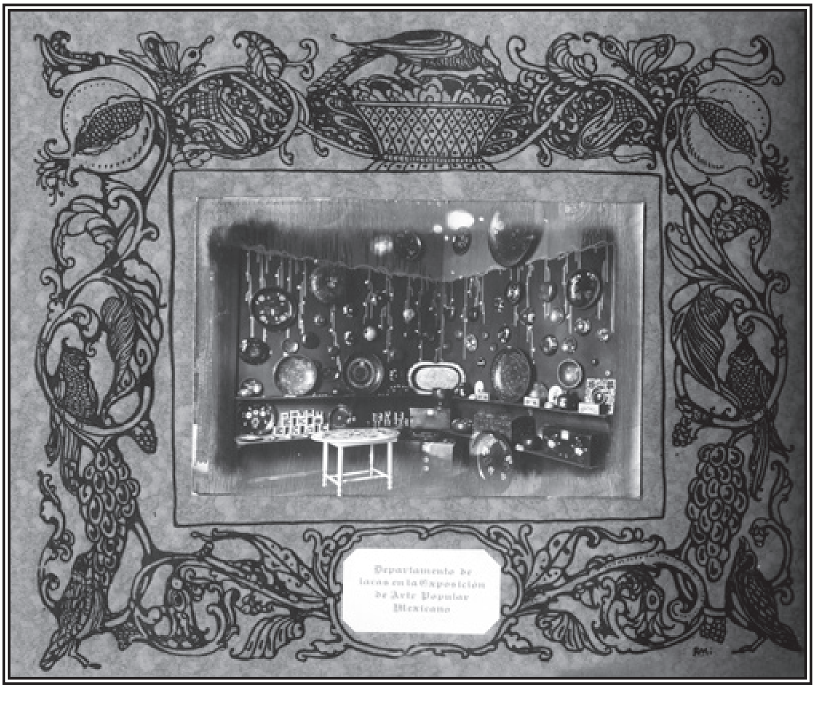

El Sr. Presidente
en la Exposición
de Arte
Popular Mexicano

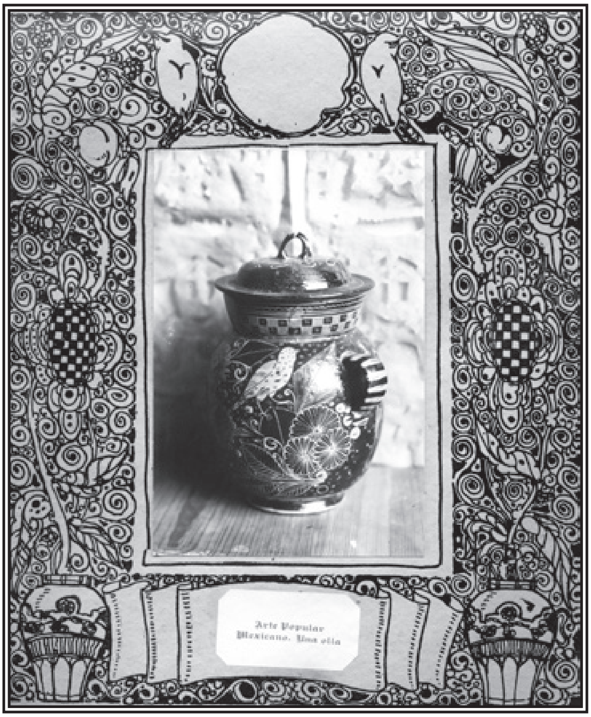

Arte Popular
Mexicano. Los famo-
sos sarapes de
Saltillo

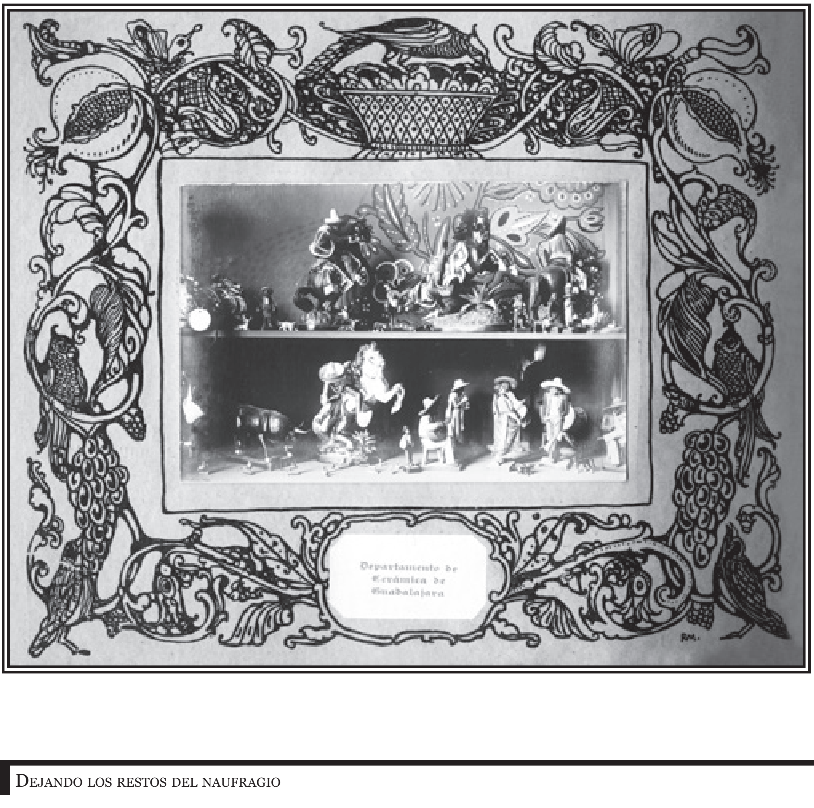
---

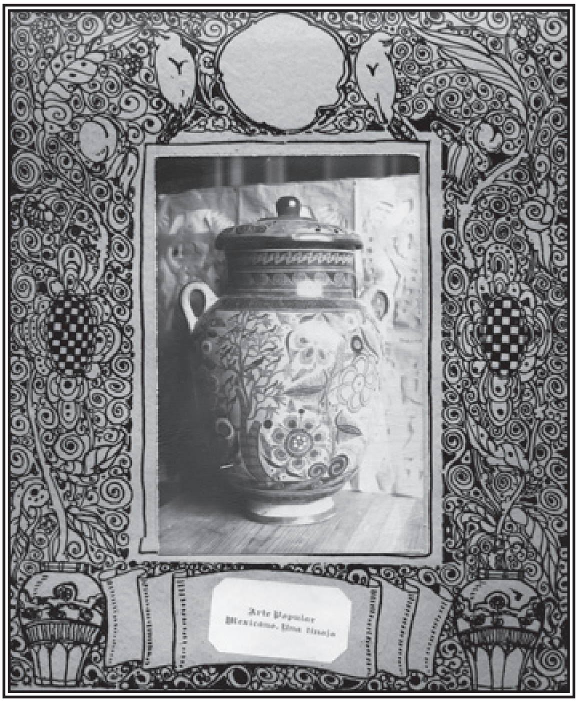
[29] Fiestas del Centenario de la Consumación de la Independencia de México, 1821-1921. Fideicomiso Archivos "Plutarco Elías Calles y Fernando Torre Blanca".

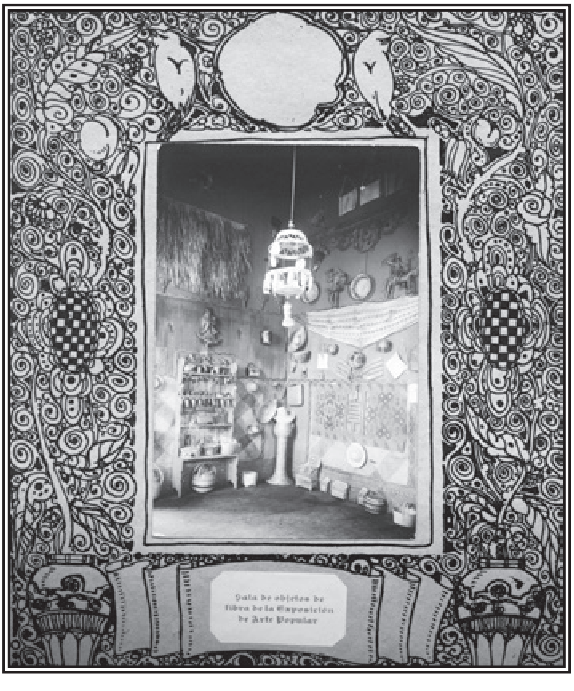

Sección de Cerámica
en la Exposición de
Arte Popular
RM.

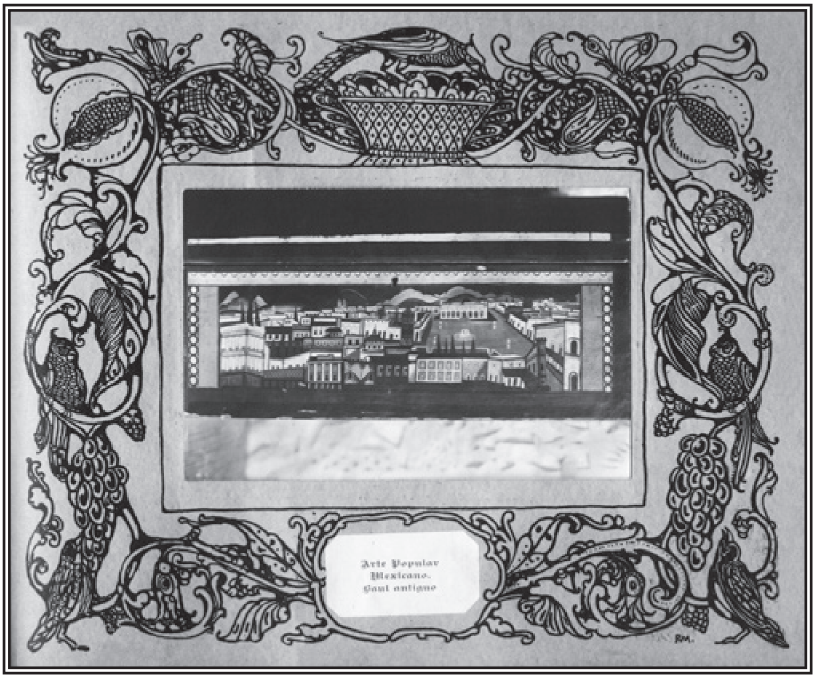

Departamento de
lacas en la Exposición
de Arte Popular
Mexicano
RM.

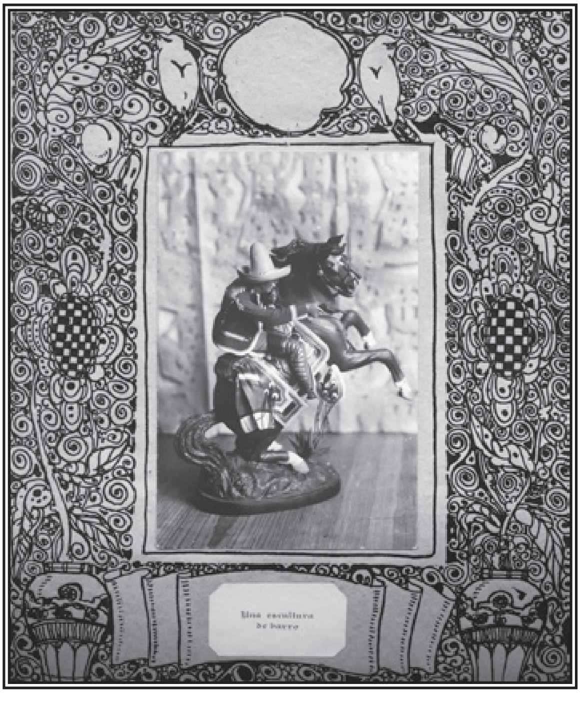

Arte Popular
Mexicano. Una olla

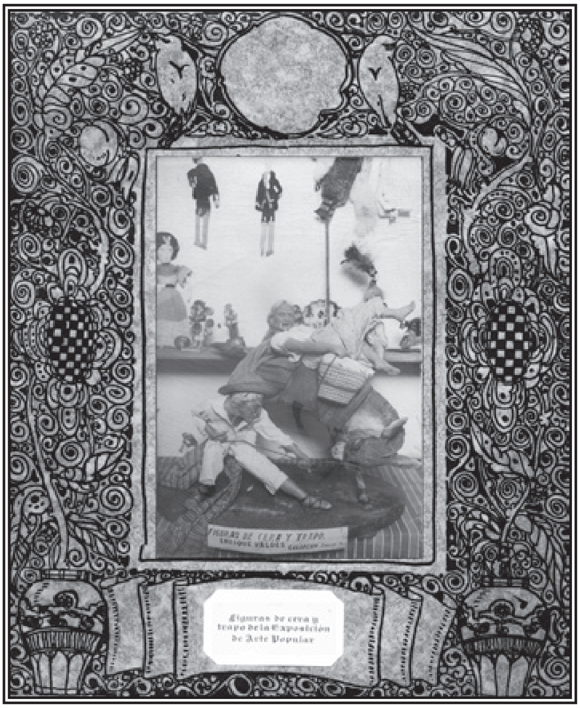

Departamento de
Cerámica de
Guadalajara
RM.

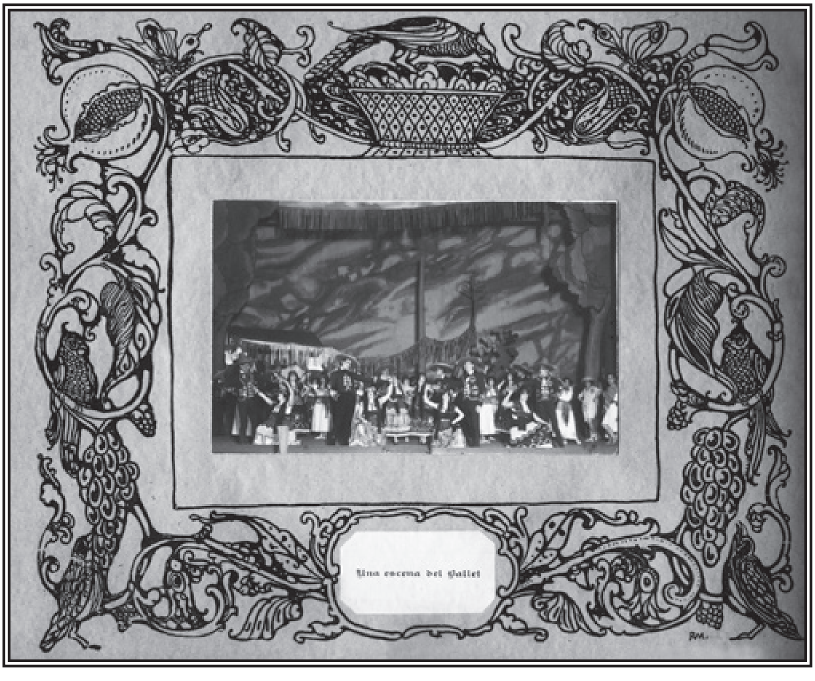

Arte Popular
Mexicano. Una tinaja

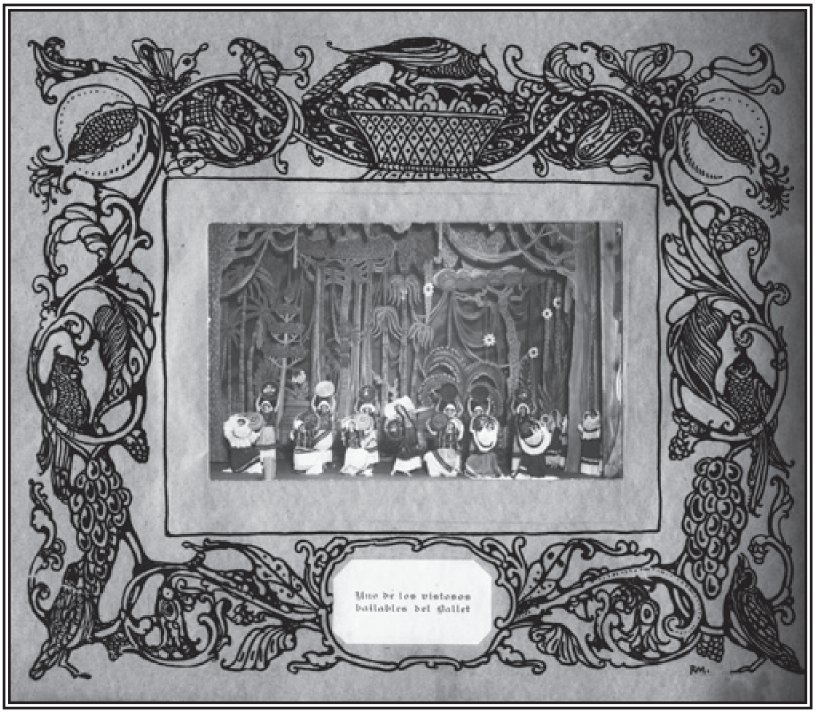

Sala de objetos de
fibra de la Exposición
de Arte Popular


Arte Popular
Mexicano.
Baul antiguo
RM.

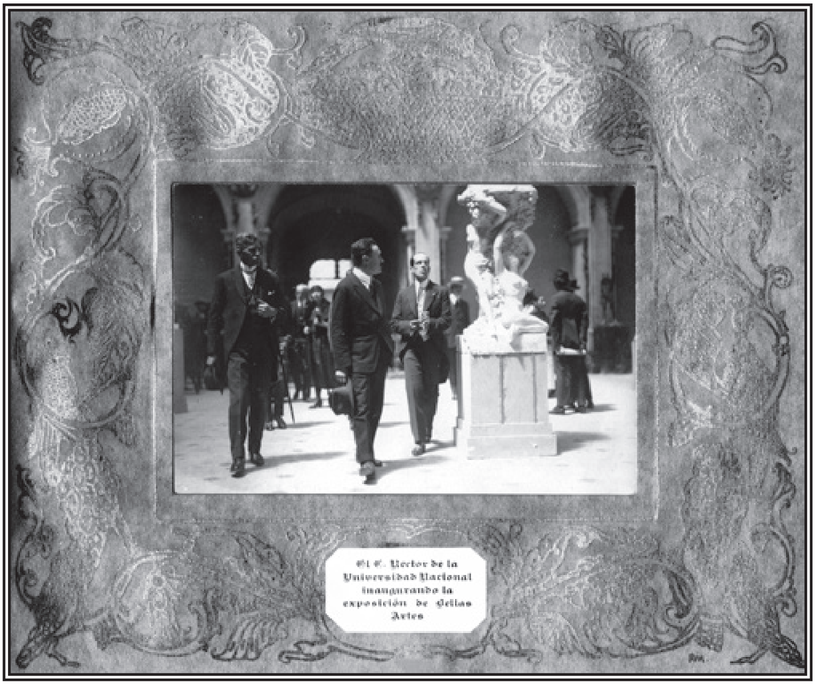

Una escultura
de barro


FIGURAS DE CERA Y TRAPO.
ENRIQUE VALDES
Figuras de cera y trapo de la Exposición de Arte Popular


Una escena del Ballet
BM.



Uno de los vistosos
bailables del Ballet



El C. Rector de la
Universidad Nacional
inaugurando la
exposición de Bellas
Artes

VASCONCELOS Y EL MECENAZGO DEL ESTADO

En las fotos de la Exposición de Artes Populares, Vasconcelos no aparece. Jean Charlot llegó a comentar que no fue invitado.[30] Sin embargo, la enemistad de Vasconcelos con Alberto J. Pani ("Pansi" como le llama en sus *Memorias*), así como su rechazo a las fiestas en general y, en particular, a las organizadas para el centenario de la consumación de la Independencia, como lo comentó el mismo Vasconcelos (primera y última vez que se celebrarían por el motivo del Plan de Iguala), serían algunas de las razones que explicarían su ausencia en la Exposición.[31]

La Exposición de Arte Popular, quizá por el conflicto entre Alberto J. Pani, su impulsor, y José Vasconcelos, quien organizó otra exposición paralela en una escuela sobre las artes industriales,[32] o bien por las prisas con la que fue organizada, no tuvo en su momento la proyección y relevancia dentro de los propios festejos. Sin embargo, esta exposición contribuyó principalmente a plantear una nueva concepción estética que también vincularía al Estado mexicano y a su propuesta nacionalista con los pueblos indígenas. Sería, además, el inicio del Estado cultural mexicano, es decir, el inicio del patronazgo gubernamental a las artes y la cultura como política de Estado.[33]

---

[30] Charlot, J. comentó: "Desde la multitud que permaneció afuera, escuchamos comentarios acalorados por haberse invitado a tal fiesta, sólo a unos pocos muy escogidos." *Cit. pos.* Sáenz, O. *El símbolo y la acción. Vida y obra de Gerardo Murillo, Dr. Atl*, El Colegio Nacional, 2005, p. 313. Llama la atención que Jean Charlot, en su obra sobre el muralismo mexicano, al hablar sobre las "raíces populares" comentara el catálogo del Dr. Atl, pero no hiciera mención del trabajo de Montenegro y Enciso, pero sí el de Rivera y Orozco.

[31] Vasconcelos, J., "Un centenario forzado", en *El desastre*, prólogo de Luis González y González, Ed. Trillas, 1ª. reimpr., 2000, pp. 76-80. Además de ironizar sobre Pani, Vasconcelos advierte del derroche que generaron tales festividades, lo que contribuyó, según el autor, a agotar las reservas del gobierno de Obregón para programas sociales.

[32] *El Demócrata*. "La exposición de la escuela La Corregidora", 20 de septiembre de 1921, pp. 6 y 10.

[33] Rodríguez Mortellaro, I. Un estudio reciente que muestra la relación entre indigenismo y arte nacionalista es el de: "Arte nacionalista e indigenismo en México en el siglo XX. El renacimiento de la mitología indígena antigua en el movimiento muralista", en *México y España: Huellas contemporáneas. Resimbolización, imaginarios, iconoclasia*. Volumen III, Col. Vestigios de un mismo mundo, Azuela de la Cueva, A. y González Martínez C. Editoras, Universidad de Murcia, 2010.

José Vasconcelos efectivamente no participó en la organización de los festejos de la consumación y tampoco en la de la Exposición de Arte Popular; sin embargo, su amistad con Montenegro permitió anticipar algunas acciones que contribuyeron a la nueva estética revolucionaria. Concretamente, Vasconcelos escribiría en sus memorias el surgimiento de los trabajos de Montenegro, Enciso y Ledesma a favor de las artes populares.

El desastre, obra que narra el rectorado de la Universidad Nacional de 1921 hasta la frustrante campaña presidencial en 1929, comienza precisamente con un viaje al interior del país acompañado de intelectuales cercanos a fin de promover la reforma educativa a favor de la federalización "en misión de agente viajero de cultura", comentó el propio Vasconcelos. Lo acompañaban en esa ocasión: "de oradores, Antonio Caso y Gómez Robelo; de embajador de la pintura, Montenegro; y Carlos Pellicer y Jaime Torres Bodet para colmar el afán de poesía que late bajo la capa de sus incomprensiones y sus desengaños, en todo público mexicano".[34] Menciona, de hecho, que fue en Aguascalientes donde coincidió la aprobación de la reforma educativa con su travesía, por lo que organizaron fiesta, pero también, en solemne velada en el teatro (Morelos es de suponer), se habló de filosofía y patriotismo. Al día siguiente, "el artista Fernández Ledesma dio los primeros pasos para la creación de una escuela de cerámica que debía recoger y organizar la tradición de los operarios locales, derivada de la Colonia".[35] Se trataba de un acto simbólico, sin duda, que retomaría la tradición impulsada desde el siglo XIX por Lucas Alamán y que posteriormente se convertiría en un acto de toda política cultural.

Poco más adelante, en su estancia por Colima, además de mencionar la ilusión de hospedarse en las afueras de Co-

---

La autora revisa fundamentalmente la obra de Diego Rivera y el uso de algunas deidades prehispánicas en los murales como el de la Coatlicue, Tláloc, etcétera. Si bien el Dr. Atl en el catálogo de la Exposición de Arte Popular identifica indigenismo con arte popular, como veremos más adelante, me parece que la reflexión sobre arte popular y vanguardia no puede inclinarse solamente a su parte política, es decir, a su papel en el nacionalismo, sino también en la parte estética, lo cual implica la revaloración de otras figuras más allá de Rivera.

[34] Vasconcelos, J., *El desastre*, *Op. cit.*, p. 55.

[35] Vasconcelos, J., *El desastre*, *Op. cit.*, p. 58.

lima dada la belleza y amplitud de las huertas y de admirar a los productores de la tuba, escribió: “Montenegro y Fernández Ledesma hicieron algo más que sueños estériles. Pintaron acuarelas de vendedor de tuba y otros tipos entre casas y panoramas colimenses.” Y afirma en uno de sus párrafos esclarecedores que esos “ingenuos trabajos fueron el comienzo de la pintura de tema popular que más tarde hizo escuela”.

Vasconcelos refiere además que: “Todo el renacimiento de la cerámica nacional parte del viaje que a Oaxaca habían hecho semanas antes Enciso y Montenegro. Unos platos decorados que por allá crearon Enciso y Montenegro fueron las primicias de lo que es hoy una industria artística”. Ello lo hace constar porque quiere dejar en claro, “que no se improvisan ni salen espontáneamente del pueblo las industrias y las artes, sino que constantemente hace falta la intervención del artista culto para iniciar o para resucitar la producción artística.” Y concluye este párrafo con una premisa que explicaría la fundación del Estado cultural mexicano:

> De ahí se deduce también la necesidad de que las funciones del Estado recaigan en personas inteligentes y bien preparadas, pues no puede hacer nada el artista abandonado a sus propios recursos y es el gobierno quien únicamente puede, en los tiempos que corren, hacerse mecenas y director, sistematizador de las actividades superiores, así como de las menores.[36]

El propio Vasconcelos instauró una distinción más allá de las derivaciones indigenistas que trajo consigo el renacimiento de las artes populares, estableciendo dos puntos clave en este proceso: la participación de “artistas cultos” en la revaloración de lo popular y el “mecenazgo” por parte del Estado

---

36 Vasconcelos, J., *El desastre*, *Op. cit.*, pp. 58-60. Este mismo argumento lo encontramos en la entrevista que concediera Vasconcelos a Jean Charlot en 1945: “El pequeño testimonio de José Vasconcelos sobre el Renacimiento Pictórico mexicano. Escrito para Jean Charlot” y editado por su hijo John Charlot, “El pequeño testimonio de José Vasconcelos sobre el Renacimiento Pictórico mexicano. Escrito para Jean Charlot”, *Parteaguas*, Revista del Instituto Cultural de Aguascalientes, Año 5, No. 17, Verano de 2009, pp. 31-34.

para con los creadores tanto de artes “menores” como “superiores”, conceptos decimonónicos que revelan, pese a todo, la subordinación de estas artes a las bellas.

El catálogo

Por primera vez, como lo comentó el Dr. Atl, el Estado mexicano apoyaba las artes populares: “[...] bien puede afirmarse que desde esa fecha (el 19 de septiembre de 1921, fecha de la exposición) el gobierno de la República reconoció oficialmente el ingenio y la habilidad indígenas que habían estado siempre relegadas a la categoría de parias”.[37]

El catálogo escrito por el Dr. Atl sobre la Exposición de las Artes Populares ha sido interpretado a partir de una reivindicación indigenista y de la conformación del nacionalismo pos-revolucionario.[38] Como logró verlo el propio Dr. Atl sobre dicha exposición: “La Exposición de Arte Popular del Centenario ha sido la primera manifestación pública que se haya hecho en México para rendir homenaje oficial a las artes nacionales y ella ha constituido un punto de partida para su desarrollo y para su transformación”.[39] Desde entonces, efectivamente, el Estado cultural y los gobiernos, en diferentes momentos y con distintos ritmos, han promovido como parte de la identidad nacional a los artistas populares y, desde luego, han propiciado la conformación de múltiples museos de arte popular en varios estados de la República como continuidad de este “homenaje oficial”. El Dr. Atl reconoció la labor de Roberto Montenegro y de Jorge Enciso para llevar a cabo este proceso desde el catálogo mismo y posteriormente en sus recuerdos:

---

[37] Murillo, G., “Dr. Atl”. *Las artes populares en México*, Vol. Primero, Publicaciones de la Secretaría de Industria y Comercio, Editorial Cultura, 1922, p. 21.

[38] Murillo, G., “Dr. Atl”, *Obras 3, Artes plásticas. Primera parte*, El Colegio Nacional, 2007. Este volumen contiene la edición más detallada de “Las artes populares en México”. Sobre la visión indigenista pueden consultarse el trabajo de López, Rick A. *Crafting Mexico, Intellectuals, Artisans and the State after Revolution*, *Op. cit.*; y Cordero Reiman, K. “La invención y reinvención del ‘arte popular’ en la cultura visual mexicana de los siglo xx y xxi”, *Op. cit.*

[39] Murillo, G., *Obras 3*, *Op. cit.*, pp. 13 y 15.

> Los pintores Jorge Enciso y Roberto Montenegro, promotores de las artes populares y sus más justos valorizadores, sugirieron al ingeniero Pani la idea de hacer una exposición de esas artes que ellos tanto amaban, para conmemorar dignamente el Centenario de la proclamación de la Independencia de México. Pani acogió la idea con entusiasmo, y gracias a su espíritu organizador y la posición que ocupaba –secretario de Relaciones Exteriores–, la exposición pudo llevarse a cabo. Diego Rivera, Best Maugard y Carlos Argüelles coadyuvaron al éxito clamoroso.[40]

Al mencionar la fundación del Departamento Etnológico del Museo Nacional, también comenta la importancia en este proceso de Luis Castillo Ledón, director del Museo, y de A. Mendizábal,[41] jefe del mismo y en donde se conservarían no sólo las piezas prehispánicas, sino también los productos "de las razas indígenas actuales". Sin embargo, todos coinciden en que fueron Montenegro y Enciso los que propiciaron esta exposición. Tablada, quien sería un excelente observador distanciado, comentó la importancia de ambos, pero en especial la de Enciso, en la valoración del arte popular.[42]

Este acontecimiento adquiere un valor especial, simbólico diríamos, por dos aspectos centrales que ahora recupero: 1) por el inicio del Estado cultural mexicano a través del apoyo a las artes populares y 2) por la transformación de las concepciones estéticas del momento, de una visión estética tradicional y academicista del "arte por el arte", a otra en donde el arte adquiere una "función social". Aspectos anticipados, el primero, por el Dr. Atl; y el segundo, quizá el más relevante para este trabajo, por José J. Tablada.[43]

---

[40] Murillo, G., *Obras 3*, *Op. cit.*, p. 13; Coronel Rivera, J. "*Animus popularis*", en *Arte popular mexicano, cinco siglos*, UNAM, 1997, p. 16. Curiosamente, el Dr. Atl menciona a Diego Rivera. Sin embargo, éste llegaría a México hasta fines de 1921 y a partir de entonces, ciertamente, se sumaría a lo iniciado por Montenegro y Enciso, incluso apropiándose del recurso.

[41] Quizá se refiere a Miguel Othón de Mendizábal.

[42] Tablada, J. J., *Historia del arte en México*, Compañía Nacional Editora "Águilas", S.A., 1927, pp. 242-243.

[43] García de la Sienra, R., "La resurrección de los ídolos: la emergencia de un saber sobre la estética de la alteridad radical", en *Educatio* 5, Revista Regional de Investigación Educativa, invierno 2008, pp. 70-90. Plantea la dualidad de la

La atracción por lo primitivo

Más allá de la historia del arte a partir de los "tres grandes", destacan otros personajes en esta transformación. Entre ellos sobresalen: Roberto Montenegro, Jorge Enciso, Adolfo Best Maugard y, de origen guatemalteco, Carlos Mérida. Tendrían también su historiador y crítico: José Juan Tablada.[44]

Roberto Montenegro y Jorge Enciso compartieron terruño, amistad y pasión por las artes populares. Ambos fueron alumnos de Félix Bernardelli[45] en su natal Guadalajara y también fueron compañeros en Mallorca bajo la orientación de Anglada Camarasa. Quien primero incorporaría elementos populares en su pintura lo sería Enciso, además de tener una visión de conservar el legado prehispánico y colonial.[46] Sin embargo, sería hasta el regreso de Montenegro en 1919 cuando ambos construirían nuevas formas de ver el país.

Gracias a las memorias de Montenegro conocemos el proceso de transformación en su concepción sobre el arte, proceso

---

concepción estética a partir de la obra de José J. Tablada. El autor, al resaltar la dualidad entre "demonio/obra maestra" me parece que descontextualiza la aportación de Tablada, como veremos más adelante. Más que la "resurrección de los ídolos", título de una novela de Tablada, lo que puede señalarse es la "insurrección de los ídolos" entendida ésta a partir de una perspectiva en que las artes populares o "primitivas" adquirirán un papel central en la construcción del Estado cultural posrevolucionario y en la relación de las mismas artes populares con la vanguardia histórica iniciada precisamente por los promotores de esta primera exposición nacional en 1921.

[44] Ramírez, F., *Crónica de las artes plásticas en los años de López Velarde*, UNAM, 1990, es un libro que contiene una excelente revisión hemorográfica entre 1914 y 1921, hasta antes de la Exposición de Arte Popular y que observa el surgimiento de un "nuevo concepto de la plástica" a partir de las exposiciones de estos tres creadores. Tiene un olvido clave: Jorge Enciso. Xavier Moyssén, con la colaboración de Ortiz Gaitán, Julieta. *La crítica de arte en México*, *Op. cit.*, dejan más en claro la participación de Jorge Enciso en la construcción de una nueva estética.

[45] González Matute, L., "Félix Bernardelli (1862-1908). Un artista moderno en el Museo Nacional de San Carlos", *Discurso Visual*, Revista Digital No. 11, CENIDIAP/INBA, julio-diciembre 2008, http://discursovisual.net/dvweb11/agora/agolaura.htm. Recuperado el 13 de enero de 2013.

[46] Morales Moreno, J., "Obras de arte y testimonios históricos: una aproximación al objeto artístico como representación cultural de la época", en *Sociológica*, año 24, número 71, septiembre-diciembre de 2009, pp. 47-87. El ensayo concluye con un análisis de la obra de Enciso y su papel central en la creación de instituciones para la conservación de los patrimonios.

que presumiblemente es paralelo al de Enciso. Montenegro gana una beca en la academia para estudiar en Europa a partir de 1906 gracias a un "volado" que ganó frente a Diego Rivera, quien también fue becado seis meses después. Se quedó dos años en España donde conoció a la intelectualidad madrileña (a Valle Inclán, Pío Baroja, Juan Ramón Jiménez, Gregorio Marañón, etcétera), además de estudiar grabado con Ricardo Baroja y, finalmente, parte a París donde su concepción del arte se trastoca:

> [...] al llegar y darme cuenta de la transformación que había en el ambiente de esa época, todos mis conocimientos y todas mis inclinaciones, todas mis experiencias, se venían abajo ante el movimiento inesperado que había en la Ciudad Luz. [Y continúa:] La exposición de los independientes, *Les Fauves*, exposiciones de Picasso, de Braque, desconcertaron mis intenciones y en un momento de transición, me quedé aislado pensando en esa atrevida y nueva visión de la pintura que cambiaba todos mis caminos [...] me sentía llevado por la corriente moderna y descubrí en mí a un revolucionario incipiente, que transfiguraba en un momento todo el basamento histórico clásico de mis enseñanzas por un nuevo camino que no sabía a dónde me llevaba.[47]

Por la intervención del Dr. Atl, paisano y compañero de andanzas parisinas, no sólo se hizo "revolucionario involuntario"[48] sino que también conoció a Henry de Régnier, quien le prologaría una carpeta de dibujos que lo consagraría momentáneamente en la escena artística. Al estallar la guerra en Europa, siguiendo a algunos de sus amigos y al maestro Hermen Anglada Camarasa, se instala en Mallorca donde vive la experiencia "primitiva": "Sigo conservando la visión primitiva de mi adorado puerto de Pollensa, la fuga de montañas, los mares azules, los cuatro años más bellos de mi vida".[49]

Julieta Ortiz Gaitán, quien describe detalladamente las estancias de Montenegro en Mallorca, escribió: "Nuestros pintores, marcados con el hastío y el desencanto de la 'civilización' y huyendo además de los horrores de la guerra, construyeron en las playas recoletas de Mallorca, su propia edad dorada".[50]

---

[47] Montenegro, R., *Planos en el tiempo. Memorias de Roberto Montenegro*, Artes de México/CONACULTA, 2001, pp. 36-37.

[48] Hay que recordar que Roberto Montenegro era hijo de un coronel porfirista, de ahí quizá parte del olvido de este personaje.

[49] Montenegro, R., *Planos en el tiempo*, *Op. cit.*, p. 100.

Esta visión primitiva le permitiría el extrañamiento a su regreso a México, poco antes del asesinato de Carranza, lo que le posibilitaría descubrir aspectos no valorados hasta entonces suficientemente en el país:

> Al llegar, todo me sorprendió. Llegaba yo a un país desconocido; todo me llamaba la atención: la arquitectura colonial, los palacios, las iglesias, tenían para mí un sentido nuevo. Los tipos indígenas, sus artesanías, su arte popular, los trajes, las danzas, las costumbres que yo en verdad no conocía, pues el poco tiempo que estuve anteriormente estudiando en San Carlos no me bastó para comprenderlos, además de que no se había revelado en mí el sentido de investigación folklórica; pero como en los últimos tiempos de mi estancia en París vi una exposición de arte popular ruso en el Gran Palais, y encontré en las decoraciones de sus baúles, de sus bordados, de su cerámica, cierta similitud en ese arte que revela las intuiciones artísticas de los pueblos. De todas maneras, me desconcertaba mi país [...].[51]

---

[50] Ortiz Gaitán, J., "Algunos datos sobre la obra de Roberto Montenegro en Mallorca", en *Anales 61*, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990, p. 194-195. Los pintores latinoamericanos que siguieron la invitación de Anglada Camarasa, como el propio Montenegro, eran Jorge Enciso, Tito Cittadini, López Naguil, Roberto Ramaugué, entre otros. También puede consultarse el texto de Gutiérrez Viñuales, Rodrigo. "Roberto Montenegro y los artistas americanos en Mallorca (1914-1919)", en *Anales 82*, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2003, pp. 93-121. Julieta Ortiz comenta sobre Montenegro que, "fue el contacto con el *modernismo catalán* y con la *escuela pollensina,* particularmente, lo que motivó el cambio en su visión plástica produciendo lo que a la postre serán los rasgos distintivos de su obra", "Algunos datos...", *Op. cit.*, p. 200. Rodrigo Gutiérrez a su vez comenta la influencia de Montenegro en la plástica argentina, así como la relevancia de la estancia en Mallorca de artistas americanos para la recuperación de los temas indigenistas y costumbristas y el rescate de las artes populares, "Roberto Montenegro...", *Op. cit.*, p. 119.

[51] Montenegro, R., *Planos en el tiempo*, *Op. cit.*, p. 108. Alicia Azuela ha mantenido la dicotomía creada por el propio Diego Rivera en el sentido de que Montenegro, Enciso y Best Maugard formaron parte de un "decorativismo primitivo" o de un "primitivismo decorativo", como indistintamente se refiere la propia autora, privilegiando la postura de Diego Rivera y de David Alfaro Siqueiros claramente ideologizada. *Cfr*. Azuela de la Cueva, A., "Vanguardismo pictórico y vanguardia política

Este párrafo de Montenegro me parece revelador por el extrañamiento que le permitió apreciar el arte popular, donde el acercamiento a lo popular y a lo primitivo es visto en una perspectiva positiva (más cercana al mito del "buen salvaje");[52] pero también el texto es relevante por una clave para entender su relación con las vanguardias: la exposición de arte popular ruso en el Gran Palais en 1913.[53]

El arte popular ruso estuvo de moda en París a principios del siglo xx gracias a la impresionante presencia rusa en la Exposición Internacional de París en 1900, y a un buen número de creadores rusos en la ciudad que contribuyeron a la creación de las vanguardias históricas a través de lo que hoy conocemos como "primitivismo" o, quizá mejor, "neo-primitivismo".[54]

---

en la construcción del Estado nacional revolucionario mexicano", en *Historia de los intelectuales en América Latina. II. Los avatares de la "ciudad letrada" en el siglo xx*, Carlos Altamirano (Dir.), Buenos Aires, Katz Editores, 2010, pp. 469-489. Menciona la autora que fue Hermenegildo Anglada Camarasa quien transmitió a Montenegro, Enciso, Best Maugard y al Dr. Atl: "El espíritu y la raíz estética de su acercamiento a las manifestaciones finiseculares derivadas del primitivismo decorativista de tinte orientalista, corriente que ya en México, con una fuerte carga nacionalista, fue fundamental para su propia aproximación formal y revaloración ético-estética del arte popular mexicano [...]". Azuela, A., "Vanguardismo pictórico...", *Op. cit.*, p. 477. Habría que señalar que Montenegro no menciona en sus *Memorias* esta influencia tan clara, además de que difícilmente pudieron coincidir los cuatro en París o Palma de Mallorca, especialmente Best Maugard. El concepto de "primitivismo" lo usa la autora a partir de la antropología (*v. gr.*: Franz Boas), cuando el concepto fue instrumentado específicamente por Goldwater, Robert en *Primitivism in Modern Art* (1938), *Op. cit.*, como el interés de los creadores en obras de pueblos llamados "primitivos", mal llamados diríamos hoy, como idealización de pueblos no "civilizados". El debate ha sido amplio, puede verse también el trabajo de Perry, Gill. "El primitivismo y 'lo moderno'", en *Primitivismo, cubismo y abstracción. Los primeros años del siglo xx,* Charles Harrison, Francis Frascina y Gill Perry, Ed. Akal/Arte Contemporáneo, 1998.

[52] Existe una amplia literatura sobre este tema del "buen salvaje". Para el caso mexicano podrían consultarse los textos de Roger Bartra. En términos literarios hay una veta muy amplia si consideramos el contraste campo/ciudad, pureza/impureza, bondad/maldad, asociadas. El caso de López Velarde es un buen ejemplo del contraste entre el "edén subvertido" y la ciudad, o entre la suave patria y el mundo urbano.

[53] Montenegro menciona el Gran Palais; otras fuentes mencionan en particular el Salón de Otoño que originalmente estuvo en el Petit Palais, y a partir de 1905 se pasó al salón VII del Gran Palais dedicado a la pintura moderna.

[54] Marcadé, J-C., "Artistic Connections between the Russian Empire and Europe in the Early 20th Century", en *Chagall et L´Avant-Russe*, editado por Lampe, An-

Sin embargo, 1913 fue un año especial para el arte ruso: festejaba Rusia los trescientos años de la dinastía Romanov con una Segunda Exposición de Arte Popular. Con ello, el zar Nicolás II quiso rememorar la idea de la gran Rusia y de la unión_ideológica de dicha dinastía con el pueblo en los jardines botánicos imperiales de San Petesburgo.[55]

En el mismo año de 1913, Miss Nathalie Ehrenbourg, con apoyo de varios coleccionistas y en especial del artista ruso Mikhail Larionov, organizó en París, en el Salón de Otoño, una de las exposiciones más influyentes del arte contemporáneo: el arte popular ruso en la imagen, en los juguetes y en el pan de especias.[56] De acuerdo con Yukev Tugendhold, en el prólogo al catálogo de la exposición se reconocía la relevancia de esta exposición: "El culto contemporáneo a lo primitivo es diferente al de la era romántica o a la era del orientalismo [...]. Este arte arcaico, fuerte, expresivo, siempre joven, nos brinda la esperanza de la renovación, del 'rejuvenecimiento' para usar la palabra de Paul Gauguin". Ese mismo año, Alexandre Benois reconocía que para conocer el cubismo era necesario experimentar los íconos rusos, y viceversa: "Nuestros jóvenes pintores rusos no son puramente cubistas. Tienen mucho del *lúbok* y de los íconos en ellos".[57]

---

gela, Editions du Centre Pompidou, 2011, pp. 46-58. Marc Chagall vivió en París los primeros años del siglo pasado y, bajo la influencia de Gauguin y Cézanne, entre otros, supo integrar el arte infantil y el imaginario popular ruso en una propuesta que ahora reconocemos como "neo-primitivismo". Warren, S. "Crafting Nation: The Challenge to Russian Folk Art in 1913", *Modernism/Modernity*, Vol. 16, Núm. 4, nov. 2009, pp. 743-765. La primera gran exposición la había preparado Fedor Solntsev para el zar Nicolás I en 1853 con las antigüedades del Estado ruso.

[55] Warren, S., "Crafting Nation...", *Op. cit*. La exposición fue patrocinada por Empress Aleksandra y organizada por el Gran Duque de Oldenburg. La autora comenta que en paralelo a la exposición del zar, Larionov organizó otra en Moscú especialmente sobre los íconos y el *lubki* o *lúbok*, la cual representó una visión alternativa sobre lo popular, enfatizando la libertad del arte popular frente a la visión lineal de la identidad étnica. *Cfr*. pp. 757-758.

[56] Tugendhold, Yakok en el prólogo a *Russian Popular Art in the Image, the Toy and the Spice Bread, an Exhibition Organized by miss Nathalie Ehrenbourg*, Autumn Salon 1913 (Paris: Kugelmann), *Cit. pos*. Marcadé, Jean-Claude, "Artistic Connections...", *Op. cit*.

[57] Marcadé, J-C., "Artistic Connections...", *Op. cit*.

Como una forma de diferenciarse del simbolismo y del eclecticismo que los rusos llamaban *Art Nouveau*, en la exposición de Stephanos en Moscú en 1907 comenzaron a aparecer algunos cuadros dentro del "neo-primitivismo" de autoría precisamente de Larionov, de Natalia Goncharova y de los hermanos Burliuk (David y Vladimir). Este nuevo estilo tomó inspiración en los dibujos de los niños, en las imágenes religiosas, en las esculturas de madera Izba, todo dentro de una perspectiva de cuestionamiento de los conceptos anteriores del arte, pero con base en nuevos conceptos científicos y con una gran libertad en el dibujo, en las diferentes perspectivas, en la simultaneidad y con énfasis en el humor. El regreso a la "tradición colectiva" y al "mito nacional" que comenzó a fines del siglo XIX posibilitó que estos artistas comenzaran a estudiar el "tesoro de la creación popular visto en las profundidades de las regiones rusas".[58]

Años después, varios artistas "neo-primitivos" fueron invitados por Kandinsky a exhibir en la Galería Hans Goltz de Munich de febrero a abril de 1912.[59] Entre los invitados estuvieron los miembros del grupo conocido como "Cola de burro", entre los que destacan Larionov, Goncharova y Malevich, y quien se les uniría por primera vez, Marc Chagall. Después vendría la exposición de 1913 en el Salón de Otoño, la cual conocería, como ya mencioné, Roberto Montenegro, entre muchos otros artistas que difundirían estos hallazgos de los artistas rusos.[60]

---

[58] Tugendhold, Yakok en el prólogo a *Russian Popular Art in the Image, the Toy and the Spice Bread, an Exhibition Organized by miss Nathalie Ehrenbourg*, *Cit. pos.*, Marcadé, Jean Claude. "Artistic Connections…", *Op. cit.*

[59] Marcadé, J-C. "Artistic Connections…", *Op. cit.* Previamente Kandisky había realizado la primera exposición del *lubki* en Munich en la misma Galería Goltz. Kandinsky había descubierto estas tradicionales xilografías en 1888-1889 y estaba admirado por cómo estos impresos reflejaban la belleza artística del interior de Rusia, especialmente de la región de Vologda. Chagall por su parte fue invitado por primera vez a una exposición de vanguardia en 1912, en Moscú, junto con algunos miembros del grupo "Cola de burro".

[60] De Zayas, M., *Cómo, cuándo y por qué el arte moderno llegó a Nueva York*, Estudio introductorio y traducción de Antonio Saborit, UNAM/DGE/Equilibrista, 2005. Otra veta que puede explorarse de influencia para México es la labor de Marius de Zayas, amigo de Tablada en Nueva York, quien fue un puente para traer a América el arte moderno y también las primeras exposiciones de arte afri-

Esta conexión con las vanguardias rusas nos advierte que la influencia "primitivista" fue una valoración de lo popular y autóctono frente a influencias europeizantes y que ofrecía la posibilidad de "renovación" o de "renacer" frente al mundo "civilizado". Ello permitió que México se colocara positivamente como una de las regiones más atractivas para vivir creativa y apasionadamente, más allá de la lectura posterior en que el mundo parece determinado por la política.

Por otro lado, ante la crítica a la obra de Montenegro por "orientalista" o decorativa frente al nacionalismo, habría que decir que Montenegro fue más allá del modernismo finisecular y del simbolismo gracias precisamente a su experiencia en París y, sobre todo, en Mallorca, al plantear la recuperación de los motivos, formas y colores populares como un acto vanguardista frente al cubismo y futurismo, por ejemplificar, de Diego Rivera. Y en ello, la influencia de Hermenegildo Anglada Camarasa sería determinante para la visión de Montenegro.

En 1918, en el Salón de Vilches de Madrid, Montenegro expuso grabados con *motivos mexicanos*, como les llamó. Un crítico madrileño reconoció la singularidad de estos grabados, especialmente en la exhortación a los artistas americanos: "Es una exhortación constante a los artistas americanos, la muestra de que cultiven con preferencia a todo otro ambiente, aquél donde nacieron".[61] Ello significa que de manera anticipada, más allá de Herrán y de los trabajos de Rivera y Siqueiros un poco posteriores, Montenegro propuso una nueva estética que refrendaría a su regreso a México. En esta travesía su compañero de viaje sería Enciso, y desde otras propuestas, Adofo Best Maugard, como lo pudo ver con claridad Tablada.

---

cano, particularmente entre 1910 y 1915. Sobre la relación entre Zayas y Tablada v. *José Juan Tablada*, selección y prólogo de Antonio Saborit, Ed. Cal y Arena, 2008, pp. 53-58.

[61] *Cit. pos.* Ortiz Gaitán, J., *Entre dos mundos. Los murales de Roberto Montenegro*, UNAM/IIE, 2009, pp. 89-90. Se ha presentado frecuentemente a Rivera como el impulsor del "verdadero" primitivismo en México, sin embargo, para cuando él llega (a mediados de 1921), el re-aprendizaje de Montenegro, Enciso, el Dr. Atl y Best Maugard ya había ocurrido. Una discusión específica entre modernismo y nacionalismo en la obra de Montenegro puede verse en: Vidaurre, Carmen V. "Roberto Montenegro: lo nacional y el modernismo", *Estudios Jaliscienses 72*, mayo 2008, El Colegio de Jalisco, pp. 5-18.

Quizá la mejor expresión de esa síntesis en Montenegro, como lo anticipó Carlos Mérida, son sus murales en el antiguo Colegio de San Pedro y San Pablo, particularmente *La Fiesta de la Santa Cruz* o *La reconstrucción de México por obreros e intelectuales*, mural iniciado en 1923 y que culminaría diez años más tarde en una segunda etapa. Este mural adquiere especial relevancia por sus elementos característicos, el nacionalismo y la intención didáctica,[62] pero también porque se trata de una escena que ocurre simultáneamente en la vida y en el mural (un edificio novohispano que es restaurado, en el cual participan intelectuales, obreros y el Estado), dejando precisamente un fresco de la reconstrucción nacional como en un fresco del Renacimiento.[63]

Es decir, Montenegro junto con sus paisanos, Enciso y Murillo, así como Best Maugard en otro sentido, lograron la síntesis ética y estética a través de sus propuestas "democratizadoras" de un arte para el pueblo, así como al superar la dicotomía entre lo nacional y lo moderno. Ahora bien, si una vanguardia histórica se define más por la autocrítica, la relectura de Montenegro, frente a las especulaciones y las ideologías, nos permite valorar su aportación a la vanguardia histórica mexicana:

> Durante muchos años –declaraba Montenegro en su momento de mayor relevancia artística en el país–, he dibujado frivolidades y naderías, que no tienen hoy ningún valor para mí. Ojalá pudiera destruir todos los dibujos anteriores. Una obra artística se hace a fuerza de estudio y de perseverancia, evolucionando siempre, dentro de las rutas nuevas.[64]

---

[62] Ortiz Gaitán, J., *Entre dos mundos…, Op. cit.*, p. 133.

[63] Ortiz Gaitán, J., cita el trabajo de Clara Bargellini. "El Renacimiento y la formación del gusto moderno en México" donde se menciona la similitud de este mural de Montenegro con *El buen gobierno* de Ambrogio Lorenzetti. *Cfr. Entre dos mundos…, Op. cit.*, p.135.

[64] *Cit. pos.* Ortiz Gaitán, J., *Entre dos mundos…, Op. cit.*, p. 100; se trata de una declaración de Montenegro a uno de sus críticos, Roque Armando, quien, al igual que Cosío Villegas, le cuestionaba en 1925 no haber alcanzado la "grandiosidad" que el público esperaba. Quizá habría que explorar la actitud de autocrítica de Montenegro frente al caudillaje intelectual y artístico que ejercería Rivera.

Otra visión del primitivismo: Fito Best

De los esfuerzos más sistemáticos para conocer el "primitivismo" en las artes populares, sin duda está el *método de dibujo* propuesto por Adolfo Best Maugard. Me he referido al texto introductorio de Tablada que, no obstante algunas reflexiones que más tenían que ver con los críticos que con la crítica de arte, logró establecer la gran división en el arte para sintetizar la propuesta vanguardista en "la función social del arte". Por su parte, Best Maugard en su texto *Del origen y peculiaridades del arte popular mexicano*, donde reflexiona sobre las generalidades del arte primitivo y al mismo tiempo de las diferencias que cada pueblo establece de acuerdo con múltiples factores, propone una línea de reflexión de cómo los productos artísticos van adquiriendo un carácter propio.[65] Y comenta su propósito:

> En el caso del arte mexicano que vamos a estudiar, lo que nos interesa, pues, es descubrir las más remotas manifestaciones de nuestro arte aborigen que constituyen los motivos originales que, como queda dicho arriba, corresponden más o menos a todo arte primitivo [...]. Dichos motivos mexicanos [...] constituyeron el verdadero arte primitivo mexicano.[66]

El texto vale la pena en extenso porque el arte primitivo o el arte aborigen, a diferencia sólo del arte indígena, será producto de la fusión y de la hibridación, y no sólo resultado de la población indígena. Sin duda, el país vivió uno de los momentos más exitosos del "indigenismo" en el país ya que comenzaron a reconocerse los derechos de una parte de la población que, como bien comentó el Dr. Atl, había quedado marginada. Precisamente a la búsqueda de ese "primitivismo" de una sociedad hasta entonces desconocida, fue que llegaron cientos de extranjeros atraídos por la revolución cultural que comenzaba a vivir el país.[67]

---

[65] Best Maugard, A., *Método de dibujo. Tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano*, Departamento Editorial del Arte Mexicano, 1923, p. 5.

[66] *Ibidem*, pp. 6-7.

[67] Una reflexión estimulante sobre lo "primitivo" en el contexto mexicano puede encontrarse en: Bartra, R. "Paradise Subverted: The Invention of the Mexican Character", y Bartra, E. "Of Alebrijes and Ocumuchos: Some Myths about Folk

Y precisamente sería Best Maugard uno de los principales promotores de esta nueva época para las artes en el país desde su estancia en Nueva York donde conoció e invitó a Katherine Anne Porter (quien le reconocería especialmente un papel central en este "renacimiento" mexicano), a Anna Pavlova y a Eisenstein, como parte de la búsqueda para crear un arte propio vanguardista. Continúa Best Maugard:

> Todas estas influencias nuevas se manifiestan hoy, ya no como una mera copia, sino sentidas a la manera mexicana y las encontramos en las industrias populares, en diversas maneras y proporciones, según su origen: las que son netamente indígenas, casi no han cambiado; las que tienen origen español o chino, conservan la mayor parte de estas influencias, verbigracia, la influencia de las porcelanas, de los brocados, de los tisúes, de las flores de los mantones de manila, de las lacas chinas, del "Eibar", etcétera, pero mostrando ahora un sentimiento netamente mexicano.[68]

Y pone el ejemplo de las "talaveras" de Puebla con la blancura de la leche y el azul del cielo, según decían los chinos; con los elementos heráldicos y de influencia árabe de los españoles, y con las grecas y petatillos de los artífices indígenas. Entre más fuerza utilizó el invasor, más fuerte fue la reacción de los artistas aborígenes para asimilar la influencia externa, a tal punto que: "la continuidad del sentimiento artístico no se ha perdido sino que se ha mantenido firme y singular, por lo que dentro de las distintas manifestaciones del arte actual se puede observar una característica escondida, un sentimiento fuerte y expresivo que hace de él un arte inconfundible".[69]

Podría discutirse sobre la efectividad del método que finalmente se llevó a la práctica en escuelas de la Ciudad de

---

Art and Mexican Identity", ambos textos en: *Primitivism & Identity in Latin America. Essays on Art, Literature, and Culture*, Edited by Camayd-Freixas, Erik y José Eduardo González, The University of Arizona Press, 2000. Eli Bartra distingue entre artesanía, folklore y arte popular, y discute sobre la idea de que el arte popular sea hecho por el "pueblo".

[68] Best Maugard, A. *Método..., Op. cit.*, p. 7.

[69] *Ibidem*, p. 13.

México, o bien, sobre la tradicional dicotomía entre indigenismo y mestizaje. Sin embargo, más allá de la polémica, lo que autores y creadores como Best Maugard ofrecieron fueron salidas al laberinto. Finalmente, se reconstruía nuestra propia historia sin las grandes rupturas que habían fragmentado nuestro pasado. Y ello fue motivo de admiración por parte de los observadores extranjeros, antes de caer todos en el desencanto.

La primera historia del arte mexicano

José J. Tablada sería quien contribuiría de manera sistemática a la valoración del arte popular en México. Si bien es cierto que es difícil, si no imposible, separar los aspectos éticos, estéticos y políticos en este acto simbólico fundacional del Estado cultural mexicano, lo que poco se ha enfatizado en este hecho es la transformación en la concepción acerca del arte mismo, un tema que me parece anticipó con claridad Tablada. Esta transformación del arte en México merece mayor atención, particularmente porque más allá de los aspectos políticos e ideológicos –que desde luego influyeron en las características del Estado posrevolucionario–, en términos de la historia del arte, la manera en que se resuelve en el país la tensión entre arte y vida –entre artes "mayores" y artes "menores"–, puede ayudar a explicar las contradicciones propias de nuestra modernidad (y posmodernidad) cultural.[70]

En su novedosa *Historia del arte en México* (1927), novedosa por ser la primera escrita y por su amplitud de miras (incluye temas, por ejemplo, de arquitectura y de las artes populares desde la época prehispánica), Tablada criticaba ya a las clases dominantes del país por contribuir a un medio "esencialmente bárbaro", donde el Estado, cuando ha apoyado a los artistas, lo ha hecho "siempre con absoluta falta de inteligencia y con miserable parsimonia". De hecho, comentó: "la Iglesia ha sido infinitamente más civilizadora y a ella le debemos la producción y la conservación de nuestros principales monumentos y obras de belleza". Sin embargo, enseguida aclaró: "El único esfuerzo oficial en pro de los artistas nacionales digno de tomarse en cuenta y de aplaudirse es el llevado a cabo por el secretario de Educación, Vasconcelos, al hacer decorar los edificios de Estado por un grupo de artistas mexicanos".[71]

---

[70] García de la Sienra, R., "La resurrección de los ídolos: la emergencia de un saber sobre la estética de la alteridad radical", *Op. Cit.*, pp. 70-91. El autor descontextualiza, me parece, el trabajo de Tablada y no le permite apreciar la novedad de la temática que introduce Tablada con respecto al arte popular o indígena, y reproduce el lugar común sobre Tablada.

Ante su visión crítica del Estado posrevolucionario, Tablada pudo observar procesos que otros autores dejaron de lado, especialmente su argumentación a favor de una visión social del arte. Este tema lo va a tratar particularmente en su prólogo al libro de Adolfo Best Maugard que tituló *La función social del arte*. Este texto de Tablada es un alegato en contra de los críticos de las nuevas tendencias en el arte mexicano, de ahí su tono polémico. Comienza por definir los factores que contribuyeron para la publicación de la obra: "Los artistas, uno de los cuales creó la filosofía que lo informa; el pueblo, que de ellos recibirá los ejemplos estimulantes y aquellas enseñanzas abstractas que no menoscaban la personalidad propia; y el Estado, que por primera vez en la historia de nuestra cultura interviene económica y sistemáticamente en las relaciones entre los artistas y el pueblo".[72]

A diferencia de otros escritos, en éste Tablada elogia la participación del Estado en la ampliación y apoyo de las artes: "Este estudio preliminar tiende, pues, a secundar la esclarecida acción del Estado en la fecunda incorporación del arte a un fin democrático, obra a la que Best Maugard concurre con su libro y a la que yo me añado cordialmente [...]". Ahora bien, su principal reflexión tiene que ver con las transformaciones en la concepción del arte, por lo cual comienza con describir “el viejo arte esotérico”:

---

[71] *Cfr*. Tablada, J. J., *Historia del arte en México*, *Op. Cit*., pp. 242-243. El libro lo escribió entre marzo y noviembre de 1923, de ahí la referencia a Vasconcelos. Por otra parte, en su semblanza de Jorge Enciso menciona que fue él, "quien primero preconizó las excelencias de nuestra tradición artística y de nuestras artes populares", p. 245. Un dato que vale la pena reflexionar es que en su apartado de Época Contemporánea no menciona al Dr. Atl.

[72] Tablada, J. J., "La función social del arte", prólogo a Best Maugard, A. *Método de dibujo. Tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano*, Departamento Editorial del Arte Mexicano, 1923, p. IX.

> El arte ha dejado de ser suntuario y esotérico. Una de las grandes reivindicaciones de la Revolución ha sido quitarle ese carácter, arrancarlo a las “manos muertas” de las academias y al privilegio de los ricos, redimiéndolo aun de su carácter oficial, y llevarlo a las escuelas, a los salones de asambleas y a las oficinas del pueblo [...], el arte oficial y burgués se limitaba a la producción monótona y contingente de cuadros de caballete, de esa aberración, de esa limitación que precisamente comenzó a producirse cuando el arte dejó de ser función social y se convirtió en objeto de comercio.[73]

Y continúa Tablada precisando los antecedentes del arte como función social: “[...] del arte propio creado durante la Colonia por los antecedentes artísticos morisco y español que unidos al indígena tan vivaz como ellos, edificaron tanta noble estructura y llenaron de encanto la vida doméstica con muebles, tejidos, loza, cerrajería, todo único, todo nuestro”. Y menciona que frente al anquilosamiento de la academia, quedaban los ejemplos de la Catedral y a su flanco, “como precioso joyero”, el Sagrario Metropolitano, y frente al museo quedaba el pintoresco Mercado del Volador que enriqueció las colecciones privadas con “las manifestaciones del arte aplicado a la vida, es decir, del arte vivaz y palpitante”. Esta reivindicación de Tablada de la relación entre arte y vida era precisamente lo que las vanguardias históricas, como el dadaísmo, revaloraban para el arte en general.

Así, “el nuevo arte social” restablece la relación entre arte y vida, tal y como lo han realizado los pueblos de intrínseca cultura: China, Grecia y Japón.

> Restaurar nuestro arte a la función social que ha tenido en esos pueblos –reafirmaba Tablada–, democratizarlo en su goce y en sus aplicaciones, iniciar al pueblo en su práctica y difundirlo en nuestra vida toda, haciéndole por ende remu-

---

[73] Tablada, J. J., “La función social del arte”, *Op. cit.*, pp. X-XII.

> nerativo y productor para incorporarlo al mecanismo económico de la vida moderna, es el propósito claro del gobierno y de ese propósito la publicación oficial de este libro es una prueba [...]. Tal función es susceptible de hacer de México el emporio creativo y cultural del continente, como los Estados Unidos son el emporio de la civilización industrial y reproductiva.[74]

Después de esta reivindicación, el autor enfoca la polémica a los críticos e intelectuales que parten de un "rancio concepto de belleza comprendido y superficialmente observado", y hace un llamado a realizar una crítica afirmativa y a repensar lo que significa una obra de arte y su belleza en el mundo moderno. En este sentido, este pequeño texto de Tablada, escrito en 1923 al mismo tiempo que su *Historia del arte en México*, representa uno de los primeros escritos sobre un nuevo concepto de arte más cercano a las vanguardias históricas.

Tablada, habría que recordarlo, fue quizá el crítico de arte más agudo y con más conocimiento de las vanguardias gracias a su destierro voluntario, pero fundamentalmente debido a su amistad con Marius de Zayas, con quien coincidió en Nueva York a partir de diciembre de 1914.[75] Marius de Zayas, entre 1908 y 1918, junto con Picabia en la pequeña galería de su amigo Alfred Stieglitz, ubicada en el 291 de la Quinta Avenida (al igual que en dos galerías que él mismo manejó: Modern Gallery y De Zayas Gallery), introdujo el arte moderno en Nueva York.[76] Trajo a América, por ejemplo, la obra de Rodin (sus dibujos), de Matisse, Cézanne, Renoir, Toulousse Lautrec, Henri Rousseau y, desde luego, fue el primero en traer a Picasso a América. Precisamente en el mes y año en que se reencuentra Tablada con De Zayas, en diciembre de 1914, la exposición que pudo ver Tablada en esa pequeña galería de la Quinta Avenida (la Photo-Secession) fue la *Estatuaria en madera realizada por los salvajes de África: La raíz del arte*

---

[74] Tablada, J. J., "La función social del arte", *Op. cit.*

[75] Tablada, J. J., Selección y prólogo por Saborit, Antonio, Ediciones Cal y Arena/ Los Imprescindibles, 2008, pp. 57-58.

[76] De Zayas, M., *Cómo, cuándo y por qué el arte moderno llegó a Nueva York*, *Op. Cit.*

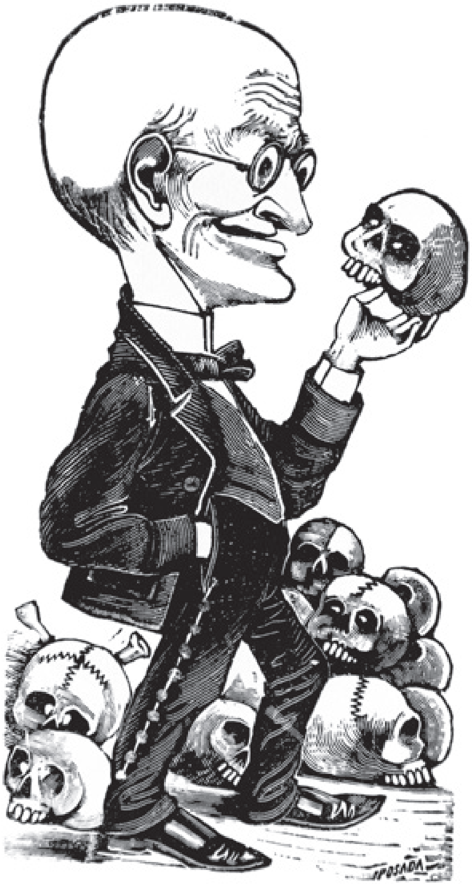
moderno, la primera exposición realizada en Estados Unidos bajo la perspectiva “primitivista”.[77]

Por aquellos años en Nueva York, dedicado al estudio de la historia y el arte mexicanos y a la poesía, no obstante las carencias, Tablada anticiparía la crítica moderna y la primera *Historia del arte mexicano*; de ahí su claridad para observar desde el distanciamiento la novedad en la patria de López Velarde y de la “función social del arte” que traería consigo el viento revolucionario.

---

[77] Tablada, J. J., *Op. cit.*, p. 58.

Posada y las vanguardias


POSADA

El pasado, aun conservando lo excitante del fantasma,
recobrará la luz y el movimiento de la vida, y se hará presente.
Charles Baudelaire, *El pintor de la vida moderna* (1863)

INTRODUCCIÓN

En uno de los textos más conocidos y citados sobre Posada, Diego Rivera comentó: "Posada fue tan grande, que quizá un día se olvide su nombre. Está tan integrado al alma popular de México, que tal vez se vuelva enteramente abstracto".[1] Sin embargo, más que volverse abstracto y que olvidemos su nombre, Posada y su obra se han convertido en un símbolo de lo mexicano, de modo que la dinámica de éste funciona de manera independiente a los referentes históricos, al grado que hemos olvidado los motivos de su trascendencia. Por ello, me parece que una aproximación que puede ayudar a comprender a Posada, más allá de incrementar el número de investigaciones estrictamente históricas con datos más precisos sobre su vida y su obra, sea la de ensayar una perspectiva que nos permita reconstruir los contextos en los que su obra puede encontrar su significado más profundo.

---

[1] Rivera, D., "José Guadalupe Posada", en *Textos de arte,* El Colegio Nacional, 2ª ed., 1996, p. 134, publicado originalmente en Toor, F. *Posada. Monografía de 406 grabados de José Guadalupe Posada, con introducción por Diego Rivera (1930),* primera ed. fascimilar de ediciones Toledo 1991, Editorial RM/SEP, reimp., 2012.

Por ello, si algo novedoso puede decirse sobre Posada, me parece que puede surgir de reconstruir los orígenes del "modernismo" y de las "vanguardias históricas" que hicieron posible uno de los momentos más creativos y contradictorios del arte mexicano.[2] Los conceptos de "modernismo" y de "vanguardias históricas" surgieron a partir de la crítica de la tradición (especialmente de la visión del arte originada en la Ilustración), pero también de la autocrítica –particularmente de la vanguardia–, al cuestionar las bases de la "autonomía" del arte moderno mismo y su separación de la vida concreta y práctica. De ahí la búsqueda de las vanguardias de reconciliar el arte con la vida, de derrumbar el gran muro entre el arte y la cultura popular, historia que poco conocemos para el caso mexicano dado el énfasis otorgado a la relación entre arte y poder.

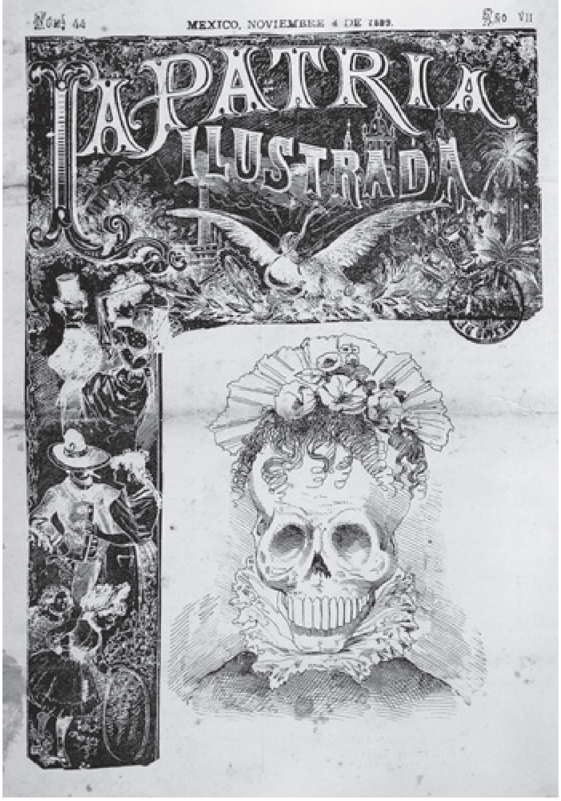
La historiografía de la última generación sobre la relación entre el arte y la Revolución en México (como los textos de Alicia Azuela, Esther Acevedo, Karen Cordero, Ricardo Pérez Montfort, entre otros) se caracteriza por sobredimensionar el papel del Estado y el nacionalismo, al grado de distorsionar la especificidad de la obra de arte en función de su apropiación por la política. Ciertamente, el Estado posrevolucionario financió y apoyó a la vanguardia mexicana a partir de 1921 (sobre todo a partir de la primera gran Exposición de Arte Popular), sin embargo, la historia que poco conocemos es la de la "gran división" ocurrida a partir del siglo XVIII entre las bellas artes y las artes populares.

La "invención" de las bellas artes, del concepto, pero también de las nuevas prácticas e instituciones (*v. gr.* los museos, las orquestas sinfónicas, el mercado del arte, etcétera),[3] propició una de las grandes divisiones conceptuales del mundo moderno: el arte como un concepto propio de la alta cultura (las “bellas artes”), al que en el mejor de los casos se accedía vía la educación, y el concepto de la artesanía o, como se le llamaría, “artes menores”. Esta separación incluyó una mayor autonomía del arte frente a otras manifestaciones, pero también frente a los condicionantes sociales en una utopía que pronto vería sus contradicciones, a partir, por ejemplo, de Coubert y de Baudelaire.

---

[2] *Cfr.* Burger, P., *Teoría de la vanguardia*, Ed. Península, 2ª ed., 1997.

[3] Shiner, Larry., *La invención del arte. Una historia cultural.* Barcelona, España, Paidós Estética, 2004.



La “modernidad” estética trajo consigo esta “gran división”[4] aunque habría que reconocer al menos dos tradiciones centrales: la ilustrada y la romántica, las cuales estarían conceptualizadas a través de la “civilización” y de la “kultur”, en una de las batallas culturales más atractivas del mundo moderno.[5] La primera tradición partiría de la visión de la homogenización de los procesos frente a la tradición y defensa de lo autóctono que permite la identidad propia de cada pueblo. Esta tensión, o contradicción, marcaría los diversos caminos de la modernidad. Porque si bien el concepto de lo moderno surge en oposición a lo tradicional, y la modernidad se caracterizó por lo efímero en tensión con lo trascendente, lo que puede explorarse es la relación y la tensión entre las bellas artes y las “artes industriales o manuales” para conocer las vías de cada región a la modernidad estética.

---

[4] Huyssen, A., *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Argentina, Adriana Hidalgo Editora, 2ª ed., 2006.

Para el caso mexicano, las dos tradiciones se manifestarían con el surgimiento de la Academia de San Carlos. La “gran división” se desarrollaría, si bien matizada por la incorporación del dibujo y el grabado con fines utilitarios, en oposición a las “chucherías y curiosidades” de las llamadas “artes industriales o manuales”.[6] Porque la diferencia del arte moderno entre fines del siglo XIX y la posrevolución, como parte de un proceso de modernidad, estaría dada por la incorporación de las artes populares a la vanguardia histórica.

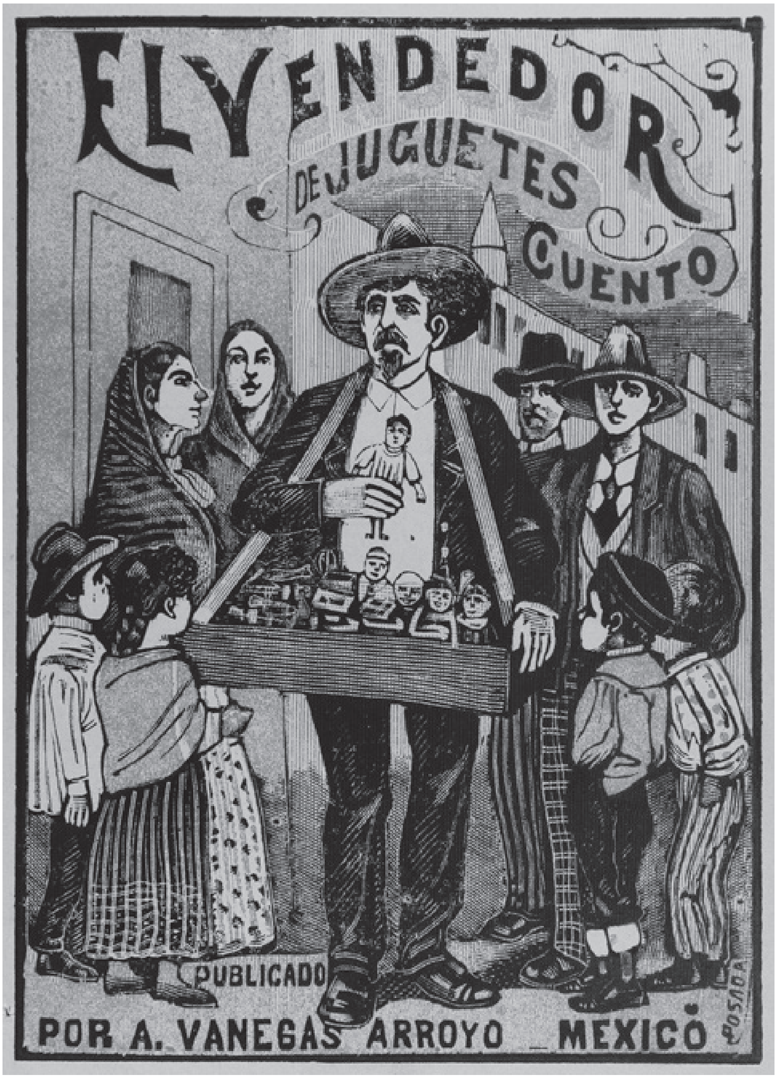
En este sentido pueden distinguirse claramente dos vertientes en nuestra modernidad estética: a través del simbolismo y a través de la vanguardia posrevolucionaria. En la primera, desde la pintura destacarían entre otros Jesús F. Contreras y Saturnino Herrán; Contreras como introductor del simbolismo en México y Herrán como quien cierra el ciclo de esta modernidad; en la segunda, José Guadalupe Posada, si bien temporalmente, fue contemporáneo a la otra tradición.

---

[5] Kuper, A., *Cultura. La versión de los antropólogos*, Ed. Paidós Ibérica, 2001.

[6] En el siglo XIX existiría una valoración de las “artes mecánicas” o “manuales” o de las “chucherías y curiosidades” artísticas, principalmente por sus posibilidades económicas, pero también estéticas (sobre todo por su realismo y perfección), aunque eran consideradas como artes menores dada la división marcada desde el siglo XVIII con el surgimiento de las bellas artes. *Cfr*. Ovando Shelly, C. M. *Sobre chucherías y curiosidades: la valoración del arte popular en México (1823-1851)*, Tesis de Doctorado, UNAM, 2000. La autora estudia, entre otras cosas, las exposiciones nacionales de artes industriales y la participación en la Gran Exposición de Londres de 1851. Una síntesis se puede encontrar en Ovando Shelley, C. “Las artesanías como artífices culturales de la nación”, en *La identidad nacional mexicana en las expresiones artísticas. Estudios históricos y contemporáneos*, Raúl Béjar y Silvano Héctor Rosales (Coords.), UNAM/Plaza y Valdés, 2008, pp. 29-44.

Este desfase se puede explicar no sólo por la pertenencia a diferentes grupos sociales (aunque Herrán moriría también en la pobreza, tenía un "capital cultural" –se había preparado en la academia nacional– significativamente mayor que el de Posada –alumno de la academia de dibujo en Aguascalientes–), sino por las transformaciones en las concepciones estéticas a partir de las primeras décadas del siglo xx.


EL VENDEDOR
DE JUGUETES
CUENTO
PUBLICADO
POR A. VANEGAS ARROYO _ MEXICO
POSADA

Posada murió en la pobreza y no sabemos qué tan consciente era de su vanguardismo. En otro ensayo me atreví incluso a mencionar la "invención" de Posada como un proceso en que se crea como parte de la mitología nacionalista. Sin embargo, como muchos otros procesos, es necesario deslindar el uso nacionalista de la vanguardia con el fin de conocer más detalladamente la singularidad en este caso de Posada. Porque si todo es parte del proceso de construcción de identidades y del nacionalismo revolucionario, o de la manipulación del poder, difícilmente se puede distinguir la particularidad de cada obra y/o personaje. De ahí que sea necesario pensar a Posada desde la historia cultural, entendida ésta a partir de los procesos de hibridación, por ejemplo, entre el arte y lo popular.

¿Posada revolucionario? La "nueva" historiografía

Efectivamente, José Guadalupe Posada no fue un precursor revolucionario vinculado al anarquismo magonista.[7] El carácter revolucionario de Posada se encuentra en su contribución a la "revolución cultural y artística" que se inició desde fines del siglo XIX y terminó en 1930, año de la publicación del primer catálogo de la obra de Posada y de los inicios del desencanto y frustración por el movimiento revolucionario. La reconstrucción de este proceso puede contribuir a encontrar las aportaciones de un grabador humilde a las vanguardias –no sólo nacionales– de principios del siglo XX.

Como se sabe, Posada no fue conocido o mejor valorado por las elites culturales mientras tuvo vida,[8] lo cual es una de las grandes paradojas de este "genio del grabado". Murió en la pobreza por lo que su cuerpo fue enterrado en la sección sexta del Panteón de Dolores, para luego, ante la falta de reclamo, ser trasladado a la fosa común. Sólo dos testimonios tenemos de personajes de la elite cultural: de Rubén M. Campos y del entonces aprendiz de dibujante, José Clemente Orozco. El primero comenta sobre el "tallercito" de Posada, lo cual vale la pena reproducir en extenso:

---

[7] Barajas Durán, R., (*El Fisgón*). *Posada, mito y mitote. La caricatura política de José Gudalupe Posada y Manuel Alfonso Manilla*, Fondo de Cultura Económica, 2009. El autor combate el "mito" o la caricatura del Posada revolucionario, incluso acentúa el carácter de la caricatura política de Manilla. Sin embargo, la relevancia de Posada está en otra parte, como trataré de mostrarlo.

[8] Frances T. comentó: "Diego Rivera era un muchacho como de once años cuando conoció a Posada. Estudiaba en la Academia de San Carlos y acostumbraba asomarse a la tienda de Posada para ver un grabado que representaba el "Juicio Final" de Miguel Ángel. El maestro se dio cuenta, llamó al joven y pronto fueron amigos." En Toor, F. "Advertencia. Foreword", en *Posada. Monografía de 406 grabados de José Guadalupe Posada, con introducción por Diego Rivera (1930)*, Primera

> [...] que era una barranca dentro de un zaguán, una especie de jaula con vidrios rotos y cartones pegados con pegadura en los boquetes sin vidrios.
> Allí, en aquel chiribitil, Posada recibía los encargos más extraordinarios del público: imágenes para ilustrar una oración con indulgencia; perniles de carnero, de pollo o de liebre para ilustrar libros de cocina, dientes para los anuncios de un dentista; sombreros jaranos para una sombrerería de barrio, utensilios de cocina, postes y frascos de farmacias para anuncios, remedios caseros y medicinas de patente.
> Todo lo que caía bajo el dominio del publicista ratonero de antaño, era recibido por Posada con la misma sonrisa ecuánime del hombre bueno como el pan; y sin objeción ninguna poníase al trabajo con sus útiles rudimentarios, sin dibujo previo, sin más que una ojeada para calcular la reducción del modelo a su cuarta parte, o al revés, el aumento de una muestra microscópica o la reducción de un modelo imaginario, sirviéndose de una simple indicación escrita.[9]

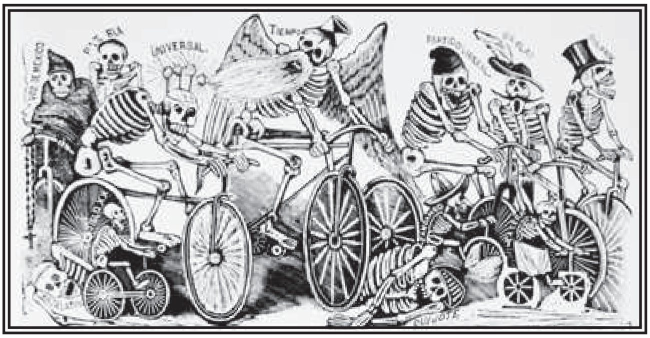
De acuerdo con este testimonio, Posada trabajó en un "chiribitil" y realizaba por encargo sus grabados, lo cual nos advierte de querer encontrar alguna ideología antiporfirista. Por otra parte, en la mirada de Campos, Posada es un gran artesano, un grabador con enormes habilidades técnicas, pero no el genio y símbolo nacional que llegaría a ser años después.

---

ed. fascimilar de ediciones Toledo 1991, Editorial RM/SEP, 2012. Como parte de la construcción del "mito" Posada, ésta pudo ser otra inventiva de Rivera.

[9] Campos, R. M. *El folklore literario de México* (1929), *Cit. pos.* Monsiváis, C. *Imágenes de la tradición viva*, UNAM/ Fundación Bancomer/CONACULTA-INAH, 2005, pp. 217-218.

El testimonio de José Clemente Orozco es más ampliamente conocido, sin embargo, vale la pena recuperarlo:



> Posada trabajaba a la vista del público, detrás de la vidriera que daba a la calle, y yo me detenía encantado por algunos minutos, camino de la escuela (primaria anexa a la Normal de Maestros), a contemplar al grabador, cuatro veces al día, a la entrada y salida de las clases, y algunas veces me atrevía a entrar al taller a hurtar un poco de las virutas de metal que resultaban al correr el buril del maestro sobre la plancha de metal de imprenta pintada con azarcón. Éste fue el primer estímulo que despertó mi imaginación y me impulsó a emborronar papel con los primeros muñecos, la primera revelación de la existencia del arte de la pintura [...].[10]

El texto de Orozco, escrito décadas después del acontecimiento, reconoce en Posada, a través del trabajo del buril sobre la plancha de metal, "el arte de la pintura". Es quizá Orozco quien más ampliamente reconocería a Posada no como representante del alma nacional, sino como un grabador/artista capaz de permitir la revelación primigenia en el arte.

Sabemos que fue uno de los artículos de Jean Charlot el pionero en el descubrimiento/invención[11] de la obra de Posada, luego reforzado por Anita Brenner,[12] Frances Toor[13] y, finalmente, establecido en el primer catálogo en 1930. Charlot, por ejemplo, lo llama "el grabador Posadas" (*sic*)[14] y comenta que ante muchos valores extranjeros, su obra comprueba el caso de valores 'indigentes' que pasan inadvertidos, pero 'considerados en sí, se reconocen como admirables':

---

[10] Orozco, J. C., *Autobiografía*, Ed. ERA, 8ª reimp. 1999, pp. 13-14.

[11] Charlot, J., "Un precursor del movimiento del arte mexicano. El grabador Posadas (*sic*)", en *Revista de Revistas*, 30 de agosto de 1925, p. 25. Charlot publicaría varios trabajos sobre Posada que fueron clave para entender las vanguardias.

> Él, a través de dos mil láminas, casi todas ilustraciones de corridos de la casa Vanegas Arroyo, creó el grabado genuinamente mexicano, y lo creó con rasgos tan fuertes, tan raciales que puede paragonarse con el sentimiento estético de lo gótico o lo bizantino, pongamos por caso [...].

Después de relacionar a Posada con el primitivismo italiano, el juego de la proporción sin respecto a las leyes de la perspectiva, y lo que los estadounidenses llaman *dinamic simetry*, un recurso finalmente cinematográfico, Charlot relaciona el trabajo de Posada con los vanguardistas rusos, particularmente con "los métodos expresionistas de representación espiritual que hoy emplea Marc Chagall".[15]

De esta manera, más allá del "chovinismo" involucrado a partir de la necesidad de crear un "arte nacional", Charlot es el primero en valorar estéticamente a Posada al compararlo con las vanguardias artísticas de su momento: el primitivismo, los cambios de perspectiva (Picasso), los recursos cinematográficos para definir visualmente un discurso y, desde luego, el expresionismo y las vanguardias rusas que tanto marcarían a la vanguardia mexicana.

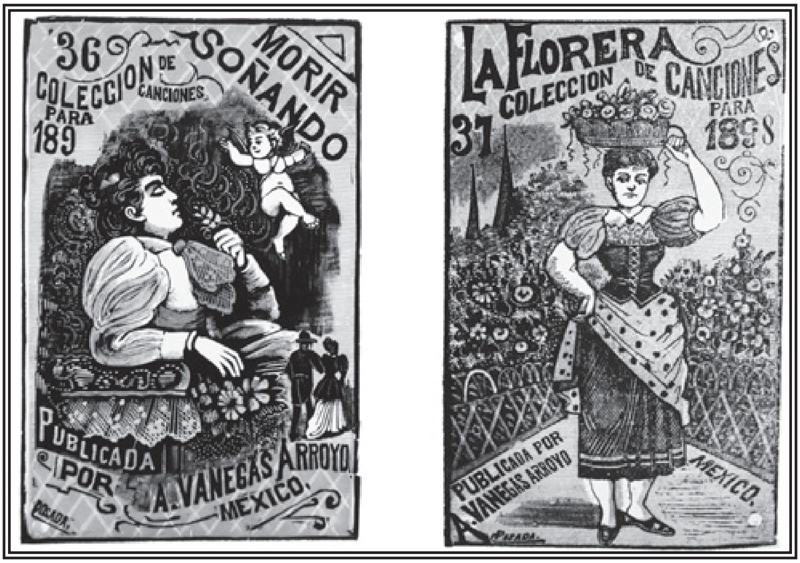
---

[12] Brenner, A., *Ídolos tras los altares*, Ed. Domés, 1983, "Posada, el profeta", pp. 208-224. El libro fue publicado por primera vez en inglés en 1929. El texto de Posada apareció originalmente en: "The Mexican Prophet", *The Arts*, july 1928.

[13] Toor, F., "Guadalupe Posada" en *Mexican Folkways*, vol. 4, núm. 3, julio-septiembre de 1928, p. 140-153. Es la primera "monografía" o antología de grabados conocida sobre Posada, la cual publicaría ampliada en 1930. La autora menciona que conoció a Posada gracias a Charlot.

[14] El error en el apellido lamentablemente se sigue repitiendo, incluso en círculos académicos o políticos, sobre todo de la Ciudad de México.

[15] Charlot, J., "Un precursor...", *Op. cit.*


36
COLECCION DE CANCIONES PARA 189
MORIR SOÑANDO
PUBLICADA POR A. VANEGAS ARROYO
MEXICO
POSADA
LA FLORERA
COLECCION DE CANCIONES PARA 1898
37
PUBLICADA POR A. VANEGAS ARROYO
MEXICO
POSADA

En su libro *Ídolos tras los altares* –que originalmente se titulaba: "Renacimiento mexicano" hasta que la autora lo cambiara por la frase sugerida por Manuel Gamio–, Anita Brenner consideró a la Revolución Mexicana más como un fenómeno cultural y artístico que estrictamente social o político:

> En el lapso de una generación –escribió Anita en 1929–, México ha vuelto en sí. Su primer y definitivo ademán ha sido artístico [...]. Sanidad, empleos y leyes adecuadas son abordados literalmente como subproductos del arte; porque la Revolución es un cambio que se da en virtud de un viraje en el estilo artístico o, si se quiere emplear una descripción más usual, un viraje en el estilo espiritual.[16]

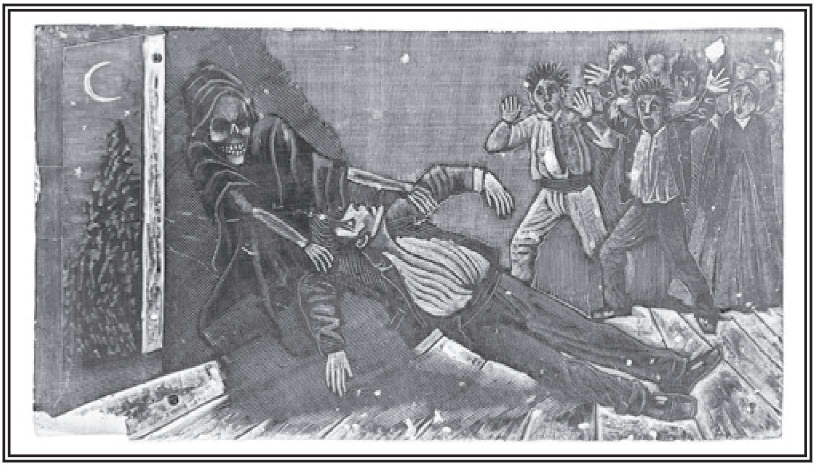
Como lo muestra el caso de Posada, este viraje en el estilo artístico o espiritual sería posible gracias a la incorporación de formas populares dentro de la vanguardia (que bien podemos vincular al *primitivismo* y/o *popularismo*), pero también a su anticipación *expresionista* que se integraría claramente en el muralismo, aunque no de manera exclusiva.

---

[16] Brenner, A., *Ídolos tras los altares*, *Op. cit.*, 1983, p. 363.

Annita Brenner observaría a Posada[17] como la expresión artística de una "nueva religión social": "una ardorosa ansiedad porque México sea fiel a sí mismo"; más aún, para Anita, Posada profetizó:

> [...] en los puros términos del artista, la versión que habría de seguir, y la labor que cinceló la nueva imagen en la pintura, en la música y la literatura: imagen que alienta una nueva filosofía, una nueva estética y un vigoroso arte nacional.[18]



Hay en el texto de Anita Brenner la visión de un profeta armado con el buril que dio cuenta de los cambios espirituales que trajo consigo la Revolución, imagen popularizada por Frances Toor, Diego Rivera y, posteriormente, por el grabado de Leopoldo Méndez. Sin embargo, el comentario de Anita es más sutil sobre la relación entre Posada y su visión de la historia: "Posada le puso enfrente un espejo de obsidiana a este país y de allí extrajo una imagen deliberada, escogida." Contrario a la opinión común, ni Anita Brener ni Posada hicieron elogio revolucionario. Al comparar a Manilla con Posada,[19] Anita sintetiza la visión trágica de Posada ante la historia mexicana:

---

[17] Annita, originaria de Aguascalientes, paradójicamente lo hace pasar como un grabador nacido en León, Guanajuato, en 1864. *Cfr*. Brenner, A., "Posada, el profeta", en *Ídolos tras los altares*, *Op. cit*., pp. 208-224. Fue don Alejandro Topete del Valle quien finalmente sacaría de dudas a Anita y al propio Charlot al encontrar y confirmar el acta de nacimiento de Posada en Aguascalientes.

[18] Brenner, A., "Posada...", *Op. cit*., p. 209.

> Las mujeres de Manilla son campesinas arcádicas e idílicas; las de Posada son retratos, mujeres trágicas. Su imagen del panorama nacional lleva la suficiente convicción encima –puesto que es un retrato consciente– y anuncia el inevitable desenlace social: una familia campesina marchando al exilio y a la esclavitud; una paciente multitud, un poco inquieta en tiempos de hambre, y unas mujeres cargando sus canastas vacías; la plaga y los canastos apilados en los carros.
>
> Y concluye: Posada dio calaveras y esqueletos al dictador y a su gabinete en el carnaval nacional; vio a los policías y soldados federales como afeminados; dibujó un baile de aristócratas (que fue sonado en su tiempo) como una danza de pervertidos [...]. Madero entra en la capital y Posada lo hace caravanear y sonreír como un títere; en el temblor de la tierra que enmarca su entrada al amanecer, Posada destroza en simétricas formas el universo mexicano.[20]

Posada fue un profeta y en ese sentido un revolucionario en las artes porque, como todo vanguardista, rompe con el pasado, si bien no totalmente en la elección de sus temas y personajes, sí en la manera de plasmarlos. Frente al mundo afrancesado del simbolismo, de acuerdo con Anita Brenner Posada escogió ser desconocido, pero ampliamente distribuido. Más aún, escogió ser disfrutado y ser útil.

¿Posada era consciente de su vanguardismo? Muy probablemente.

> José Guadalupe Posada, el ilustrador de corridos y canciones, está irónicamente al tanto de la Academia Nacional de las Artes que se asentaba augustamente a poca distancia de su modesto y destartalado taller. Sin duda que en alguna ocasión

---

[19] Esta misma comparación la realizaría *El Fisgón*, sin embargo, en sentido contrario, es decir, para demostrar que Posada no fue un revolucionario.

[20] Brenner, A., “Posada...”, *Op. cit.*, p. 217.

> hasta hizo uso de la excelente biblioteca de que disponía la escuela. Sin duda también en alguna ocasión saludó a dos inquietos jóvenes que, de regreso de las conferencias de los pedagogos de las artes, se detenían frente a su vidriera (como lo harían después en los andamios de los murales) y le tapaban la luz. Orozco y Rivera estaban impresionados por un objeto en ese taller, aparte de la admiración que les causaban Posada y su arte: una fina reproducción pegada a la pared del *Juicio final*, de Miguel Ángel.[21]

¿Por qué la admiración de estos dos grandes muralistas por la obra de Posada? También Anita lo observa con agudeza: Posada "había dibujado –en dos pulgadas– figuras monumentales, epopeyas nacionales que después fueron magnificadas en numerosos murales".[22] La relación de Posada con el muralismo, sin embargo, se conoce a través de los ojos y, desde luego, de los propios murales, de Rivera. El texto que publicó sobre Posada lo publicó en el catálogo dedicado al grabador en *Mexican Folkways*,[23] ahí definiría la obra de Posada como "la obra de arte por excelencia". Sin embargo, su texto sería el origen de la ideología nacionalista sobre Posada al presentarlo como precursor de los Flores Magón y Zapata, "guerrillero de hojas volantes y heroicos periódicos de oposición".[24] A partir de entonces, la visión de Posada como precursor revolucionario permanecería en el imaginario del nacionalismo mexicano, más aún, sería la caricatura que algunos autores preferirían cuestionar. Pero, como sabemos, la novedad de Posada se encuentra en otra parte.

Ahora bien, la valoración estética sobre Posada, salvo en el caso de Charlot y en cierto sentido, de Anita Brenner, concluye prácticamente con el primer catálogo publicado en 1930, para pasar posteriormente a los lugares comunes que nutrirían el nacionalismo posrevolucionario. No obstante, existe una serie de "estética de la obsolescencia" –en palabras de Hugo Hiriart– que habría que desentrañar en la obra de Posada, ya que efectivamente se trata de grabados que fueron realizados sin propósitos directamente estéticos.[25] Esta contradicción nos lleva a reconsiderar los contextos de Posada, pensando directamente sobre su obra.

---

[21] *Ibidem*, p. 218.

[22] *Ibid*, p. 222.

[23] Rivera, D., "Las obras de José Guadalupe Posada, grabador mexicano", *Mexican Folkways,* 1930, integrado a Rivera, Diego. *Textos de arte*, Obras I, El Colegio Nacional, 2ª ed., 1996, pp. 133-136.

[24] Rivera, D., *Textos de arte*, *Op. cit.*, p. 134. Hay antecedente de esta visión de Posada como precursor revolucionario en el texto de Frances Toor. "Guadalupe Posada", *Op. cit.*

¿Primitivismo o popularismo?

Existen varias discusiones sobre los inicios de la modernidad y el modernismo en México.[26] Sin embargo, si bien un movimiento artístico no se inicia en un solo año, sí existe un momento en que diferentes tendencias, hechos y personajes coinciden; en otras palabras, efectivamente no puede declararse un "año cero" del arte moderno en México. No obstante, se puede pensar en cambios conceptuales y prácticas que dieron pauta a la "vanguardia histórica" en el país, es decir, la vanguardia que hizo posible el muralismo, pero sobre todo la incorporación y valoración de las formas populares como un elemento catalizador para las transformaciones en la concepción del arte en México.

Ahora bien, la visión tradicional en la historia del arte es que fue con la llegada de Diego Rivera al país a fines de 1921 que se detonó el origen de las transformaciones en el arte mexicano; sin embargo, antes de ello puede hallarse el modernismo simbolista de Herrán, por ejemplo, pero sobre todo pueden observarse los cambios propiciados por la llegada al país de Roberto Montenegro, Jorge Enciso, Adolfo Best

---

[25] Hugo Hiriart se pregunta sobre la "metamorfosis póstuma" o la "sorpresiva apoteosis" del artesano Posada y lo responde por la "estética de la obsolescencia". *Cfr. El universo de Posada. Estética de la obsolescencia,* Martín Casillas Editores/Cultura/sep, Col. Memoria y Olvido, 1982, pp. 9-10. Comenta sobre Posada: "En sus trabajos podemos ver cómo la belleza invade un objeto que no ha sido deliberadamente fabricado por la fruición estética. Éste es el fenómeno estético que queremos vindicar y poner en juego."

[26] Ramírez, F., *Modernización y modernismo en el arte mexicano*, unam/iie, 2008.

Maugard y el guatemalteco Carlos Mérida, quienes fueron atraídos por lo que parecía la nueva “pax mexicana” con el carrancismo.

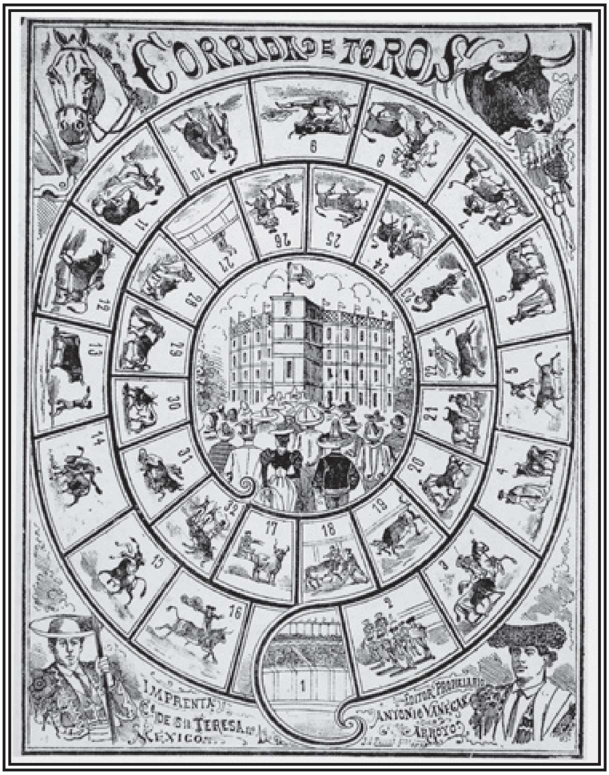
Al igual que el *simbolismo* (introducido en México por Jesús F. Contreras y llevado a su máxima expresión por Herrán, dos autores, por cierto, aguascalentenses), el *primitivismo* fue una de las fuentes del modernismo estético y, más específicamente, de las vanguardias de principios del siglo XX.[27] Este último, sin embargo, poco se ha analizado para el caso mexicano dada la connotación colonialista del concepto mismo.

El modernismo estético mexicano, como lo comenté anteriormente, puede entenderse a partir de dos tradiciones: el simbolismo y la vanguardia posrevolucionaria. O, mejor, puede distinguirse entre modernismo y vanguardia; el primero con fuerte influencia parisina; el segundo, en su búsqueda de otras tradiciones diversas a la occidental en una crítica abierta al eurocentrismo. Fue precisamente esta búsqueda lo que llevó a gran parte de las vanguardias históricas, incluida la mexicana, a revalorar lo popular y junto con ello a regresar a lo primitivo.

Si bien la historia de los museos etnológicos o de la antropología en sí puede remontarse al menos hacia fines del siglo XVIII, fue en el siglo XIX que el redescubrimiento de África y Oceanía, es decir, de la experiencia de lo exótico y de lo bizarro, alimentó la imaginación de los creadores de manera trascendental. No puede definirse el primitivismo como una escuela o corriente, pero sí como una actitud que no trasladó las formas africanas aborígenes de la Polinesia, sino que se trató de una actitud vital (o espiritual) de regreso a lo básico.

---

[27] A nivel nacional, este proceso ha sido estudiado por Ramírez, F., *Modernización y modernismo en el arte mexicano*, *Op. Cit*. Sin embargo, sobre el primitivismo, salvo el caso de Roger Bartra, poco se ha utilizado su conceptualización para el caso mexicano.


CORRIDA DE TOROS
IMPRENTA DE STA TERESA MEXICO
EDITOR PROPIETARIO ANTONIO VANEGAS ARROYO
1

Como lo señaló Robert Goldwater en su estudio clásico sobre el *Primitivismo* (1938), fue en el tercer cuarto del siglo XIX que los museos de "antigüedades" de Berlín, Londres, Roma, Lepzig y Dresden tuvieron un espacio especial para los objetos etnológicos. En París, el museo etnológico fue concebido durante la exposición universal de 1855, aunque no fue sino hasta la exposición de 1878 que se impulsó definitivamente su creación y que llegó a ser conocido como Trocadero, con objetos comprados en América, especialmente en México y Colombia. El reconocimiento de la importancia del arte africano fue a partir de la expedición punitiva inglesa de 1897 que dio pauta a la exposición universal de Bruselas del mismo año.

La gran transformación de este momento se manifestó en que las antigüedades pasaron a ser objetos artísticos, de tal manera que las creaciones de las sociedades mal llamadas *primitivas* entraron de lleno a la historia del arte. De un interés inicial puramente científico-etnológico, estas piezas pasaron a ser consideradas de manera especial en términos estéticos. Este cambio en el punto de vista (que por cierto hoy es cuestionado dado que una pieza etnológica no puede ser valorada sólo con criterios estéticos), se debe a la transformación en la visión y en las teorías antropológicas con respecto a los pueblos "primitivos" y sus objetos.

Así pues, la accesibilidad a las piezas y una nueva perspectiva provocó cambios fundamentales en la pintura y en la escultura. Habría que destacar a Gauguin, quien provocó una diferente actitud frente a lo exótico, pese a todo; y, sin duda, también, a Picasso, quien transformó la manera de ver la pintura con "Las señoritas de Aviñón" (1907).[28]

En uno de sus temas preferidos, como él mismo lo confesara, E. H. Gombrich refiere "la preferencia por lo primitivo" no exclusivamente en relación con las vanguardias del siglo XX sino como un fenómeno recurrente desde la antigüedad clásica; como parte de una "historia del rechazo" de las formas y estilos predominantes. No obstante, el rechazo a la imagen del hombre primitivo como salvaje entre los estudiosos del arte, comenta Gombrich, lo inició el "gran antropólogo Franz Boas [...] en su clásica obra sobre *Arte primitivo* publicada por primera vez en 1927".[29]

Franz Boas tuvo gran influencia en el surgimiento de la antropología mexicana a través de Manuel Gamio, pero también de numerosos alumnos y alumnas como Anita Brenner. En las palabras pronunciadas por Gamio a la muerte de su maestro,[30] comenta que desde 1910, en la primera visita de Boas a México, éste fue nombrado: "maestro extraordinario" por la recién creada Escuela de Altos Estudios de la Universidad Nacional de México, si bien anteriormente había mantenido contacto con él primero a través de Zelia Nuttall y luego a través de los propios estudios de Gamio en la Universidad de Columbia. Gracias a la iniciativa de Boas y el entusiasmo de Ezequiel A. Chávez se creó en México la Escuela Internacional de Arqueología y Etnología Americanas dirigida por Eduardo Seler, fungiendo Boas como secretario de esta escuela y promotor de la iniciativa dado su interés en las culturas mexicanas.[31]

---

[28] Según una anécdota de época, fue Vlaminick quien descubrió una escultura negra en un *bistrot* de Bougival hacia 1907. Al llevársela a Derain, su amigo cercano, éste le comentó: "Es casi tan bella como la *Venus del Milo"*. "No", respondió Derain, "es igualmente bella". Al no ponerse de acuerdo los amigos, se la mostraron a Picasso, quien les comentó: "Los dos están equivocados: es más bella [...]". La anécdota es citada por Mario de Michelli, en *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, 4ª reimpr., Alianza Forma, 2009, p. 62, quien cita a Francis Carco, *De Montmartre au Quartier Latin*, París, 1927, p. 36. Otros autores afirman que fue Matisse el descubridor. En todo caso, como comenta de Michelli: "Lo que en aquéllos contaba era otra cosa. Era la fascinación de una visión nueva, espejo de un alma colectiva libre de todo vínculo de esclavitud civil." *Ibid.*

[29] Gombrich, E. H., *La preferencia por lo primitivo. Episodios de la historia del gusto y el arte de Occidente,* reimp., 2011, p. 269.

Las implicaciones de las teorías de Boas y Gamio en el arte se encuentran, por ejemplo, además de los textos que hemos comentado de Anita Brenner, en la organización de la Exposición de Arte Popular con motivo del centenario de la promulgación de la Independencia en 1921 y que realizaran creadores hoy olvidados como Roberto Montenegro y Jorge Enciso. Igual influencia podemos encontrar, desde luego, en el catálogo que realizara el Dr. Atl sobre dicha Exposición, así como en las teorías de Adolfo Best Maugard para llevar a cabo su manual de dibujo a partir de la reivindicación de una estética social y cotidiana que luego se deformaría en la estética del nacionalismo revolucionario.[32]

Para algunos autores, el "año cero" del arte moderno en México fue 1921,[33] el año de la *Suave Patria* de Ramón López

---

[30] Gamio, M. "Franz Boas en México", en *Boletín bibliográfico de antropología americana (1937-1948),* Vol. 6, No. 1/3 (enero a diciembre, 1942), pp. 35-42. Publicado por Pan American Institute of Geography and History.

[31] Boas mantuvo una polémica con Nicolás León y Antonio Peñafiel a través de su curso de antropometría, dados los criterios raciales implicados en la medición de cráneos, por lo que insistía en ampliar el método para caracterizar poblaciones y culturas. *Cfr*. Rutsch, M., "Entre Nicolás León y Franz Boas: una disputa y sus consecuencias en la antropología física en México", VII Conferencia Internacional, Antropología 2004, nov. 24-26.

[32] Sobre este aspecto puede verse en este libro el capítulo sobre la Exposición de Arte Popular.

[33] Reyes Palma, F., "Vanguardia: año cero", *Modernidad y modernización en el arte mexicano, 1920-1950*, Museo Nacional de Arte, 1991, pp. 43-51, *Cit. pos*. Ramírez, Fausto., *Modernización y modernismo en el arte mexicano*, *Op. cit.* p. 8.

Velarde, el del “renacimiento mexicano”,[34] pero, sobre todo, el de la primera Exposición de Arte Popular.[35] Ciertamente, es difícil ignorar los antecedentes simbolistas, particularmente de la relevancia de Herrán en el cambio de perspectiva y de contenidos en la plástica. Sin embargo, la gran transformación del arte mexicano a partir de la relación con el arte popular la llevaría a cabo originalmente Roberto Montenegro, compañero de Herrán y de Rivera en la academia a principios del siglo XX.

De hecho, el primitivismo como tal puede encontrarse, por ejemplo, en algunas pinturas de Roberto Montenegro en su estancia en Mallorca o en algunas piezas de Enciso (*v. gr.*: el *Cuauhtémoc*), de Best Maugard y del propio Rivera antes de su llegada a México (*v. gr.*: *Paisaje*, de 1914), lo que confirma, en todo caso, la búsqueda de otras tradiciones sobre las cuales fundamentaron sus propuestas.

Al estallar la guerra en Europa, siguiendo a algunos de sus amigos y al maestro Hermen Anglada Camarasa, Montenegro se instala en Mallorca donde vive la experiencia “primitiva”. Como se explicó detalladamente en el capítulo anterior, la influencia rusa en este pintor significó un cambio en su concepción de la civilización y del arte; en particular, en lo referente a su manera de concebir la trascendencia de los orígenes del arte popular o autóctono en México y su relevancia frente al mundo “civilizado”.

A partir de la segunda exposición de arte popular ruso de 1913 que retomaba el “tesoro de la creación popular visto en las profundidades de las regiones rusas”, Montenegro asimiló nuevos valores de lo “propio” que a su regreso a México tradujo en una síntesis ética y estética de propuestas “democratizadoras” de arte para el pueblo, además de superar la dicotomía entre lo nacional y lo moderno.

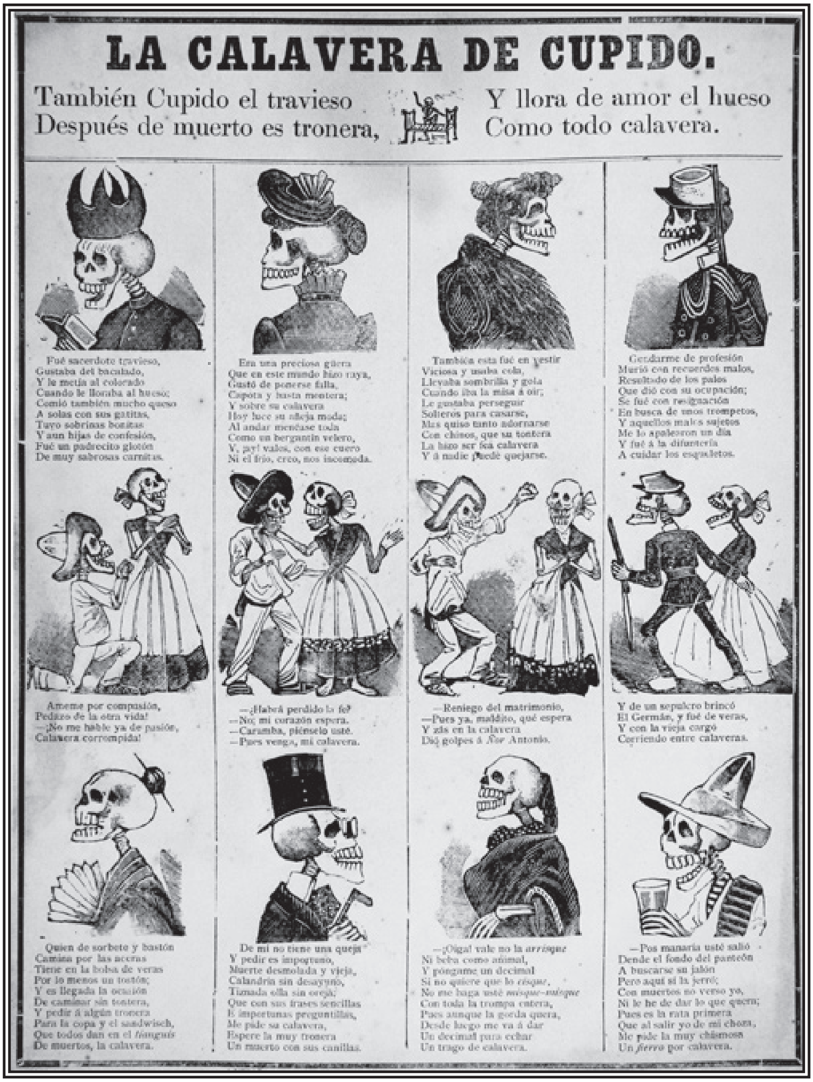
A partir de ello, la valoración de lo popular como parte del neo-primitivismo mexicano marcaría toda lectura sobre la vanguardia. Es ahí donde se explican los textos de Jean

---

[34] De los Reyes, A., *Cine y sociedad en México, 1896-1930*, UNAM/IIE, p. 129.

[35] Para un estudio más detallado sobre ésta, puede verse: González Esparza, V. M., “La Exposición de Arte Popular, México, 1921”, mecanoescrito, 2013.

Charlot y Anita Brenner –descubridores de Posada–, así como la infinidad de textos, discursos y exposiciones que vendrían hasta nuestros días.



LA CALAVERA DE CUPIDO.

También Cupido el travieso
Después de muerto es tronera,
Y llora de amor el hueso
Como todo calavera.

Fué sacerdote travieso,
Gustaba del bacalado,
Y le metía al colorado
Cuando le lloraba al hueso;
Comió también mucho queso
A solas con sus gatitas,
Tuvo sobrinas bonitas
Y aun hijas de confesión,
Fué un padrecito glotón
De muy sabrosas carnitas.

Era una preciosa güera
Que en este mundo hizo raya,
Gustó de ponerse falla,
Capota y hasta montera;
Y sobre su calavera
Hoy luce su añeja moda;
Al andar menéase toda
Como un bergantín velero,
Y, ¡ay! valos, con ese cuero
Ni el frío, creo, nos incomoda.

También esta fué en vestir
Viciosa y usaba cola,
Llevaba sombrilla y gola
Cuando iba la misa á oír;
Le gustaba perseguir
Solteros para casarse,
Mas quiso tanto adornarse
Con chinos, que su tontera
La hizo ser fea calavera
Y á nadie puede quejarse.

Gendarme de profesión
Murió con recuerdos malos,
Resultado de los palos
Que dió con su ocupación;
Se fué con resignación
En busca de unos trompetos,
Y aquellos malos sujetos
Me lo apalearon un día
Y fué á la difuntería
A cuidar los esqueletos.

Ameme por compasión,
Pedazo de la otra vida!
—¡No me hable ya de pasión,
Calavera corrompida!

—¿Habrá perdido la fe?
—No; mi corazón espera.
—Caramba, piénselo usté.
—Pues venga, mi calavera.

—Reniego del matrimonio,
—Pues ya, maldito, qué espera
Y zás en la calavera
Dió golpes á *Ñor* Antonio.

Y de un sepulcro brincó
El Germán, y fué de veras,
Y con la vieja cargó
Corriendo entre calaveras.

Quien de sorbete y bastón
Camina por las aceras
Tiene en la bolsa de veras
Por lo menos un tostón;
Y es llegada la ocasión
De caminar sin tontera,
Y pedir á algún tronera
Para la copa y el sandwisch,
Que todos dan en el *tianguis*
De muertos, la calavera.

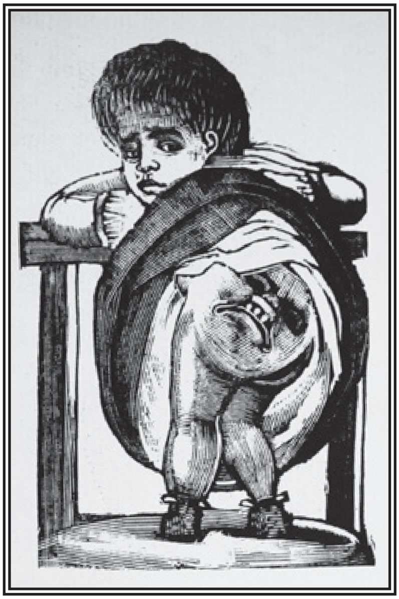
De mí no tiene una queja
Y pedir es importuno,
Muerte desmolada y vieja,
Calandria sin desayuno,
Tiznada ella sin oreja;
Que con sus frases sencillas
E importunas preguntillas,
Me pide su calavera,
Espere la muy tronera
Un muerto con sus canillas.

—¡Oiga! vale no la *arrisque*
Ni beba como animal,
Y póngame un decimal
Si no quiere que lo *risque*.
No me haga usté *misque-misque*
Con toda la trompa entera,
Pues aunque la gorda quera,
Desde luego me va á dar
Un decimal para echar
Un trago de calavera.

—Pos manaría usté salió
Dende el fondo del panteón
A buscarse su jalón
Pero aquí si la jerró;
Con muertos no verso yo,
Ni le he de dar lo que quera;
Pues es la rata primera
Que al salir yo de mi choza,
Me pide la muy chismosa
Un *fierro* por calavera.

Hay un punto con el cual cierro y que pienso puede abrir nuevas perspectivas de investigación. Uno de los puntos centrales de la obra de Bajtín sobre Rabelais es el rescate de una tradición dentro de la cultura popular que tiene que ver con lo cómico y lo grotesco. Hay que recordar que la crítica de Bajtín a las interpretaciones románticas y nacionalistas ampliaron la posibilidad de ver la originalidad de lo popular en Rabelais: su carácter "no oficial" de la literatura. "Como hemos dicho, comenta Bajtín, la risa popular y sus formas, constituyen el campo menos estudiado de la creación popular".[36]

Bajo este criterio, me parece que es necesario rescatar a Posada a partir de lo cómico y lo grotesco. El arte macabro se vincularía al mundo moderno a partir de las vanguardias como una forma de conciencia individual y de libertad creativa al incorporar la ironía y el sarcasmo no sólo ante la muerte sino también frente a las diferencias sociales y a las tragedias personales o colectivas. De ahí la modernidad vanguardista de Posada.



---

[36] Bajtín, M., *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*, Alianza Editorial, 3ª reimp., 2003.

Hay grabados de Posada marcados por lo grotesco donde la relación con el cuerpo y sus fantasías vinculan su obra con la tradición medieval y con una cultura popular generalmente oculta para las elites. Ya he comentado en otro momento la relación de las calaveras con la danza macabra medieval, por lo que es necesario profundizar en otro grupo de la vasta obra de Posada. La serie de "fenómenos", como un hombre pariendo a un bebé, los ojos en la frente, las nalgas de cara, el cuerpo de animal o el cuatro patas, pero también los siameses o los trillizos, que son expresiones de lo grotesco dentro del imaginario popular sobre el cuerpo y sus expresiones.

La serie de "energúmenos" forman parte de este humor que termina en tragedia: el hombre alcoholizado que mata a su familia o los hijos que matan a sus padres, todos rodeados de los demonios que acechan a los paisanos dentro de los espacios domésticos, o la serpiente que envuelve a los dominados por la ira y la violencia.

Los personajes como "Chepito marihuana" simbolizan al hombre común que aspira a ser galán y mujeriego, busca mujeres casadas y termina golpeado y abandonado. Es torero y es cornado o incluso pretende ser revolucionario, pero queda siempre decepcionado; un personaje que muestra las aspiraciones y los vicios de la misma sociedad con una veta cómica a partir del fracaso.

En este sentido, la visión romántica de lo popular, a partir del nacionalismo y del populismo, dificultará observar con detenimiento las contradicciones de la sociedad misma. De ahí la importancia de regresar a la relevancia de lo grotesco y de lo cómico, de la burla matizada por el fracaso donde la sabiduría popular tiene raíces seculares frente a los acontecimientos cotidianos. Como si esta sabiduría nos permitiera conocer el destino de nuestras ilusiones, de ahí la resignación frente a las desgracias, pero también la duda y el escepticismo frente a nuestras realidades.

El expresionismo anticipado

Pensemos por un momento que Posada no fue el humilde grabador alimentado por el pulque o el mezcal, sino un relevante grabador (que lo fue), cercano a las primeras vanguardias –como Contreras o Herrán–, con quienes compartió el lugar de nacimiento (eran paisanos viviendo en la Ciudad de México), pero no lamentablemente la cercanía de una amistad como la de Herrán y López Velarde. No obstante la sensibilidad de ambos para ver una patria más íntima, no conocieron a Posada.

La obra de Posada vista en conjunto es como una gran película de lo popular con una estética propia que retomó de varios maestros, como Manilla, pero que logró superar. Hay una característica que define, por ejemplo, la diferencia entre Manilla y Posada: el movimiento, la distorsión para acentuar la expresión.

Lo que autores como Jean Charlot y Rivera "descubren" en Posada fue precisamente su anticipación del expresionismo, entendido éste como esa capacidad de distorsionar la realidad para otorgarles gestos y movimientos a los personajes dentro de una simetría. A diferencia de Rivera, por ejemplo, o de los grabadores de la gráfica popular, el tratamiento del pueblo no es condescendiente ni populista en el caso de Posada; en este sentido, el expresionismo de Posada es más cercano al de Orozco o incluso al de Frida Kahlo.

De ahí lo irrelevante de pensar a Posada como revolucionario en términos políticos o de cuestionar esta imagen. Posada, hay que especificarlo, fue revolucionario porque se anticipó en términos estéticos a su época, porque supo nutrirse de la cultura popular sin caer en el folklorismo o en el panfleto, porque su "primitivismo", es decir, el ir a lo básico, lo convirtió en el primer vanguardista mexicano.

Dos divertimentos: arte y erotismo, y la fotografía de William H. Jackson

ARTE Y EROTISMO O EL PLACER DE LA METÁFORA

[...] para alcanzar este disfrute, no se puede hallar
un mejor colaborador de la naturaleza humana que Eros.
Platón, *El Banquete*

Escribir sobre arte y erotismo puede parecer una empresa temeraria o infructuosa después de los estudios de Octavio Paz[1] y recientemente de Margo Glantz[2] en México, así como de los tratados clásicos como el de Denis de Rougemont[3] sobre el amor y Occidente, además de las excelentes historias como las de Alyce Mahon.[4] Por otro lado, no me gustaría pasar sólo como teórico de estos temas, según la curiosa definición de Aldous Huxley sobre un intelectual.[5]

---

[1] Paz, O., *La llama doble. Amor y erotismo*, México, Seix Barral, 2003.

[2] Glantz, M. *La polca de los osos*, México, Ed. Almadía, 2008.

[3] Rougemont, D. de., *El amor y Occidente*, Barcelona, España, Ed. Kairós, 2ª ed., 1981.

[4] Mahon, A., *Eroticism & Art*, Oxford History of Art, Oxford University Press, 2007.

Sin embargo, hay un aspecto que tienen en común arte y erotismo que me parece central para esclarecer algunas polémicas sobre ambos temas. Me refiero a la modernidad de los conceptos en el sentido de que, si bien han existido expresiones desde el origen del hombre tanto de arte como de erotismo (o juntos, ya que parafraseando a Picasso ambos tienen que ver con la sexualidad), la conciencia histórica, enfatizada como la crítica de los otros o de nosotros mismos sobre el arte y el erotismo, surge a fines del siglo XVIII. Esto sucedió así, en el caso del arte, por el surgimiento de conceptos, prácticas e instituciones que individualizaron las propuestas y las distinguieron de la artesanía y, principalmente, por el surgimiento de la crítica; y, en el caso del erotismo, por los cambios ocurridos en las mentalidades sobre el cuerpo humano, lo cual tiene que ver con la revolución demográfica en el que las mujeres comenzaron a adquirir una mejor posición en el mundo y un mayor control sobre su propio cuerpo, haciendo posible con ello la ampliación de las posibilidades de la sexualidad, es decir, del placer erótico.

La transgresión de lo porno[6]

En términos conceptuales e históricos, antes del Renacimiento las expresiones artísticas cumplían una función más ética que estética; eran parte de la formación de la elite política y religiosa. Por ello, la división entre arte y artesanía no existía, y el concepto de “*ars*” latino tenía que ver más con su procedencia griega como técnica. Si bien las prácticas alcanzaron bellos ejemplos de destreza, regularmente tenían un carácter más utilitario, eran obras bajo pedido de los mecenazgos, pues el concepto del arte por el arte se iniciaría hasta la Ilustración.[7]

---

[5] “Un intelectual es una persona que piensa que hay cosas más interesantes que el sexo”.

[6] Shiner, L. en un texto clave ya comentado anteriormente: *La invención del arte. Una historia cultural*, Paidós, 2005.

[7] *Ibid.,* p. 94.

Ahora bien, la revolución en el concepto del arte comenzó con una nueva clasificación de las artes, según se explicó en el capítulo 2, en el apartado: “La invención del arte”.[8] En este sentido, las “bellas artes” surgieron con la identificación del placer como objetivo, creando así un vínculo con el erotismo, que trataremos más adelante.

Pero más allá de las clasificaciones de las que fueron muy adeptos los ilustrados, lo más importante fueron las nuevas instituciones para las bellas artes que se establecieron en el siglo XVIII, como se ha reiterado a lo largo del texto.

> Estas instituciones encarnaban la nueva oposición establecida entre arte y artesanía al proporcionar espacios en los que tanto la poesía, la pintura como la música instrumental podían ser objeto de experiencia y análisis con independencia de sus funciones sociales tradicionales”.[9]

La idea de la buena educación a través de las artes sirvió a nuevos sectores como una forma de tener una especial identificación, de ahí que los nuevos espacios tuvieran una correspondencia con un contexto social más amplio, específicamente debido al cambio en la estratificación social (*v. gr.*: el surgimiento del “tercer estado”: la burguesía), pero, sobre todo, al nuevo papel de la mujer, gracias a la ampliación de la educación.

Las prácticas artísticas no fueron ajenas a esta gran transformación. En el régimen anterior, las Venus desnudas mostraban su sensualidad, pero llenas de pudor, como lo podemos apreciar en la serie que va desde *El nacimiento de Venus* (1482) de Boticelli hasta la *Venus del espejo* (1650) de Velázquez, pasando por la sensual *Venus de Urbino* (1538) de Tiziano y la bellísima *Alegoría de Venus* (1545) de Bronzino.

Sin embargo, a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, las damas desnudas mirarán directamente a los ojos del espectador. Pienso por ejemplo en la *Maja desnuda* (1797-1880) de Goya, o en la *Olimpia* (1863) de Manet o en *El origen del mundo* de Gustave Courbet. En las dos primeras, la mujer ve de frente al posible espectador y, en el caso de la última, –una de las pinturas más impactantes del siglo XIX– el sexo de la mujer es expuesto descarnadamente, cuestionando con ello toda la tradición en el sentido de las Venus que no se atreven a mirar a los ojos.

---

[8] *Ibid.,* p. 94 y 132.

[9] *Ibid.,* p. 134.

Un lugar especial merecen en este sentido *Las señoritas de Aviñón* (1907) para el arte moderno y erótico, ya que no sólo representarán a mujeres de un burdel –un aspecto poco visto salvo en los dibujos de Toulusse-Lautrec y Degas–, sino la incorporación de la tradición occidental, africana y asiática, así como la mirada múltiple tratando de representar el movimiento y la pluralidad de los puntos de vista. Desde luego, hay un claro antecedente en *Los bañistas* (1875-1877) de Cezanne, pero particularmente en *Las bañistas en un cuarto* (1908) de Kirchner. Si bien la obra de Picasso fue terminada en 1907, teniendo como antecedentes múltiples estudios de un par de años atrás, es significativo que el expresionista alemán partiera de influencias similares a las picassianas. En todo caso, la obra de Picasso también cuestiona el vínculo de la pornografía con la prostitución, como tradicionalmente se había considerado, otorgándole así una estética a la pornografía que la vincularía con el erotismo a través del arte.

Habría que considerar en este sentido a dos autores del siglo veinte: Duchamp y Magritte, pero antes abordaremos el vínculo del erotismo con esta nueva manera de entender el arte.

El erotismo como metáfora

El arte, como el erotismo, decíamos, es producto de la modernidad. Desde luego que expresiones eróticas existen desde el origen de la humanidad. En un principio, durante el paleolítico, el erotismo estuvo vinculado a lo sagrado como lo muestra la Venus de Willendorf que, de acuerdo con el contexto en el que fue hallada, ejercía una influencia mágica sobre la comunidad. No se trata de una representación realista aunque sí expresa algunas características de la concepción de la belleza de la época donde la gordura es apreciada, además, como símbolo de poder, prosperidad y bienestar: como una exaltación de la vida. Eros, por lo tanto, es referido no sólo a los aspectos sexuales, sino al deseo y a la producción del placer; más aún, expresa la oposición a la muerte, a Tánatos.

El erotismo, nos dice Paz, "[...] es sexualidad transfigurada: metáfora. El agente que mueve lo mismo al acto erótico que al poético (artístico diríamos) es la imaginación".[10] La diferencia reside por lo tanto entre la biología y la cultura, lo cual es el principio de la humanidad. "En su raíz –continúa Paz–, el erotismo es sexo, naturaleza; por ser una creación y por sus funciones en la sociedad, es cultura. Uno de los fines del erotismo es domar al sexo e insertarlo en la sociedad".[11] Por ello, comentamos, el arte y el erotismo son demasiado o muy claramente humanos por el hecho de que parten de los límites físicos para transformarse gracias a la imaginación y a la creatividad, lo cual nos distancia de nuestra condición animal.

A diferencia de la sexualidad de otros animales, la sexualidad humana es restringida por las costumbres sociales, por tabúes o por leyes. Históricamente, salvo la edad de oro del paleolítico –el paraíso original del buen salvaje–, vendría la invención de un orden sexual en el que se inventa la pareja puritana y se condena la sexualidad y el placer del cuerpo, incluso dentro del matrimonio. De aquí que el erotismo esté vinculado con la transgresión de costumbres o leyes, particularmente con ese orden sexual que para fines del siglo XVIII también sería cuestionado. Gracias a Rousseau y a los filósofos ilustrados se abriría una opción revolucionaria, "la gloria oculta de la revolución": el matrimonio civil, el cual descansaría en el libre consentimiento de la pareja.[12] Esta gran transformación liberal daría la pauta por primera vez para inventar una pareja igualitaria y con ello el erotismo pleno.

Ahora bien, este tipo de erotismo se enfrentaría al orden sexual establecido. En palabras de Georges Bataille, el erotismo "presupone al hombre en conflicto consigo mismo".[13] El erotismo puede ser visto no sólo por las relaciones de poder sino también como un elemento de resistencia, como un potencial subversivo que lo vincula directamente con el arte y donde el placer no está condicionado por reglas o fines.

---

[10] Paz, O., *Op. cit.*, p. 10.

[11] *Ibid.,* p. 16.

[12] Simonnet D., *La más bella historia del amor*, Argentina, FCE, 2004, p. 88.

[13] *Cit. pos.* Mahon, A., *Op. cit.*, p. 13.

Esta conciencia del poder subversivo del erotismo es la característica central del arte moderno, particularmente desde fines del siglo XVIII. Ello tiene que ver con cambios en el contexto social, específicamente en las transformaciones del matrimonio y de la familia y, en general, en el papel de la mujer en el mundo moderno. El cambio de la familia numerosa y ampliada a familia nuclear con dos o menos hijos, gracias también al matrimonio civil, significó la transformación de la mente de las mujeres, especialmente en relación con el control de su propio cuerpo. Esta gran revolución demográfica, con diferente intensidad de acuerdo con las transformaciones sociales de los diversos espacios, tiene que ver fundamentalmente con el avance de la educación de las mujeres y con la decisión, básica también, de casarse libremente. De esta manera, la liberación social que representa la libertad de decidir, como parte del surgimiento o "invención" de los derechos humanos, está vinculada al proceso civilizatorio que incorpora también la formación de la ciudadanía.

Ya hemos mencionado la obra de artistas que muestran a una mujer diferente, tales como Goya, Monet, Courbet, en fin, Picasso. Sin embargo, en el siglo XX la obra de Marcel Duchamp introduciría una nueva estética frente a las convenciones, no sólo a partir de la utilización de objetos ya existentes bajo contextos diferentes (siempre con una connotación erótica "*Eros c´est la vie*"), sino jugando con la ambigüedad de un alter ego: Rose Sélavy. Ésta, de acuerdo con la foto de Man Ray (1924), representa a una mujer de los años veinte del siglo pasado, coqueta, dentro de la moda, en un claro tributo a la mujer independiente de esos años que usa sombrero, fuma cigarros y frecuenta los clubes de jazz. Su obra *El gran cristal* (1965-1966) representa, entre otras ideas, la gran frustración erótica de las mujeres.

Otro gran artista del siglo XX, René Magritte, está vinculado a la estética surrealista donde los temores y la memoria reprimida propia de la era post-freudiana es pintada, por ejemplo, a través de *Los amantes* (1928), obra en la que una pareja se besa, pero con las caras cubiertas por una manta, recordando la fuerza del deseo que debe contenerse; o bien, la representación de *La violación* (1934), símbolo surrealista donde se percibe un rechazo a las convenciones y las restricciones sociales.

La lista de artistas, particularmente del siglo XX, podría extenderse ampliamente ya que lo prohibido como erotismo forma parte de la estética contemporánea. Incluso, los límites tradicionales entre la pornografía (como cosa de prostitutas y de mal gusto) y el erotismo (como referencia al placer incluso espiritual) se han visto cuestionados por buena parte de las producciones audiovisuales de la segunda mitad del siglo XX. Una excelente muestra de ello es el *Sex game book. A cultural history of sexuality* (Assouline Publishing, 2004) de Denyse Beaulieu, en el que a manera de una enciclopedia juguetona, muestra la fascinación por el sexo en la cultura moderna.

Recapitulando, sólo diré que el arte, tal como el erotismo, si bien con una gran tradición en la historia de la humanidad, adquiere pleno significado a través de la modernidad ilustrada, toda vez que el potencial subversivo de ambos se amplió por las transformaciones sociales logradas partiendo de la educación y la liberación frente a las costumbres y restricciones de la sexualidad. Si el arte y el erotismo son una transformación de la realidad, una metáfora –como diría Paz–, entonces depende de nuestra imaginación para disfrutarlos.

PRESAGIOS DE MODERNIDAD

La mirada de William Henry Jackson sobre Aguascalientes

¿Por qué surge "el deseo ardiente" de la fotografía, de fotografiar y ser fotografiado? Sabemos que oficialmente su invención fue anunciada desde el 7 de enero de 1839 en el discurso de Francois Arago ante la Academia de Ciencias de Francia, y que en junio del mismo año el entusiasmo provocado por las imágenes de Louis Daguerre en la Cámara de Diputados se combinó finalmente con su aceptación en la reunión de la Academia de las Ciencias y las Artes de Francia el 19 de agosto del mismo año de 1839. Sin embargo, sabemos también que desde el año de 1794 hasta aquel citado año, veinticuatro personas de siete diferentes países (incluidos un brasileño y un español) habían reclamado ser las primeras en haber practicado, de una manera u otra, la fotografía. De todas esas experiencias, sólo cuatro habían encontrado soluciones realmente originales.

Lo relevante, como bien lo ha explorado Geoffrey Batchen,[14] es constatar ese "ardiente deseo" (en palabras de Nicéphore Niépce dirigidas a Daguerre) por capturar la luz hecha imágenes; un deseo quizá con referencias antiguas, pero que no sería sino hasta la Ilustración que se haría realidad por conducto de un objeto que hizo finalmente las veces de un "ojo artificial": la cámara.

Porque en todo caso, ¿cómo definimos la fotografía o, mejor aún, cómo explicamos esa necesidad de capturar imágenes como si estuviéramos viendo a través de una ventana? William Henry Fox Talbot, sin duda uno de los originales fundadores de la fotografía, logró precisamente por medio de un dibujo fotogenético retratar una de las primeras imágenes que simbolizan la nueva manera de imprimir la luz, y lo hizo fotografiando precisamente una ventana. Porque así como la ventana indiscreta de Hitchcock, la fotografía ofrece la oportunidad de adentrarnos en la vida de los demás, de plasmar objetos en imágenes que adquieren relevancia y sentido al ser seleccionados por el ojo fotográfico y, con ello, poder influir en el objeto mismo. La fotografía entonces otorga identidad pero también transforma lo retratado. Ello se expresa con claridad en las fotografías de William Henry Jackson sobre México y, en especial, sobre Aguascalientes.

El deseo por encontrar identidad a través del espejo fotográfico y con ello ser capaces de influir en lo fotografiado surge fundamentalmente desde fines del siglo XVIII coincidiendo con las transformaciones del arte mismo. Como ya lo hemos comentado anteriormente, la "invención" de las bellas artes con la Ilustración otorgó nuevos conceptos, prácticas e instituciones que coincidirían con el apogeo del artista quien, iniciando con la reivindicación del sujeto, plantearía nuevos contextos para la sobrevivencia del arte mismo.

---

[14] Batchen, G., *Burning with Desire. The Conception of Photography*. MIT Press, 1999. Del mismo autor puede consultarse: "Desiring Production" en *Each Wild Idea, Writing Photography History*, MIT Press, 2002, pp. 2-24.

Si bien la fotografía estuvo originalmente vinculada con los desarrollos científicos, también es importante considerar que el proceso en el cual la fotografía se convirtió en parte de las bellas artes fue uno de los momentos más significativos de la historia cultural. Dentro de la reflexión sobre el "arte dividido", entre las bellas artes y las artesanías, la crítica a la fotografía se convirtió en una dicotomía entre la originalidad y la copia, entre el arte y la técnica. No sería sino hasta muchos años después de su invención que la fotografía adquiriría su lugar dentro del arte gracias a la insistencia de algunos creadores como Alfred Stieglitz o Edward Weston y Man Ray en el XX, para quienes lo importante era, en palabras de Stieglitz: " [...] qué es lo que tienes que decir y cómo decirlo. La originalidad de una obra de arte se refiere a la originalidad de la cosa expresada y al modo en que se expresa, tanto en poesía, como en fotografía o en pintura".[15]

El predominio del retrato en los primeros años de su invención que canceló prácticamente la pintura de retratos en miniatura, para luego pasar a la fotografía de la naturaleza y del paisaje en el siglo XIX, nos habla de lo que Susan Sontang,[16] en un reflexivo estudio sobre la obra de Walt Whitman, reconocería como una de las grandes revoluciones culturales de Norteamérica: la democratización de la cultura por medio de la fotografía, aunque esta revolución se vio limitada por la apropiación del medio por las grandes compañías.

Por lo tanto, estamos ante dos grandes transformaciones en relación con la historia del primer siglo de la fotografía: su incorporación a las bellas artes y su contribución a las posibilidades de democratizar la cultura. Otro punto a destacar es la construcción identitaria de un país o de una sociedad a través de la fotografía. Las primeras imágenes de un país moderno se dieron por conducto, desde luego, de mapas, lo cual se llevó a cabo de manera generalizada en el siglo XIX. Posteriormente, las imágenes de un país tomadas por su gente se realizaron en un primer momento a través de la litografía pero, según avanzó la ampliación de la técnica, la fotografía ocupó ese lugar. Es aquí donde habría que ubicar la obra de William Henry Jackson, no sólo para el caso de los Estados Unidos de Norteamérica sino también para el caso mexicano. Lo paradójico de nuestro caso es que, para el siglo XIX, fueron viajeros extranjeros los que impusieron las imágenes de nuestros espacios y de nuestra gente, de tal manera que la "cultura visual" sobre lo mexicano en dicho siglo tendría básicamente ojos extranjeros. De esta paradoja surge quizá la explicación de la obra de Jackson para México.

---

[15] Shiner, L., *La invención del arte. Una historia cultural*, *Op. Cit.*, p. 316.

[16] Sontang, S., "Como un espejo, oscuramente: un país visto en fotografías", en *Sobre la fotografía*, Barcelona, Edhasa, 4ª. reimp., 1996, pp. 34-58.

Es necesario detenerse en la litografía como parte de este proceso de construcción de la cultura visual sobre lo mexicano, técnica introducida en el país por Claudio Linati, particularmente, autor de *Costumes civiles, militaires et religieux du Mexique* en 1828, obra impresa en el extranjero y que marcó la manera en que los mexicanos del siglo XIX fueron reconocidos en el exterior pero, al mismo tiempo, la manera en que se reforzaban ciertos estereotipos sobre lo mexicano. En el mismo sentido, habría que mencionar los trabajos litográficos de Jean Decaen, quien junto con Agustín Massé, realizó el primer álbum de gran formato impreso en México sobre *Monumentos de México tomados al natural* en el año de 1841.[17] Posteriormente vendrían las obras de litógrafos mexicanos como Ignacio Cumplido, Manuel Murguía y Juan Campillo, e igualmente de Casimiro Castro y Constantino Escalante, entre muchos otros, sin olvidar desde luego a Trinidad Pedroza en Aguascalientes quien dio inicio a la obra de José Guadalupe Posada. En este sentido, la litografía construyó las imágenes de la nación y de lo popular hasta bien entrado el siglo XIX. Paralelamente, sin embargo, la fotografía comenzaba a ocupar un lugar en este proceso de creación de lo mexicano.

---

[17] Mathes, M., "La litografía y los litógrafos en México, 1826-1900: un resumen histórico", en *Nación de imágenes. La litografía mexicana del siglo XIX*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994, p. 49.

El deseo e, incluso, "la furia" por la fotografía y en especial por el daguerrotipo iniciaron tempranamente en México, como bien lo han argumentado Olivier Debroise y Rosa Casanova,[18] entre otros estudiosos. Su adopción se debe a un estudiante de San Carlos, Joaquín Díaz González, quien en 1844 instaló uno de los primeros talleres de daguerrotipo en el país, de tal manera que la discusión entre la técnica y el arte, afortunadamente en el caso mexicano, tiene un inicio venturoso. Este comienzo fue generoso, además, ya que según testimonio de 1872: "El arte de la fotografía se ha vuelto en nuestros días de una aplicación tan general que las familias tienen a su fotógrafo como tienen a su abogado o a su médico de cabecera".[19]

La fotografía democratiza el retrato, de acuerdo con Alain Corbin; más aún "democratiza el deseo de aprobación social". En el caso mexicano, la posesión de un daguerrotipo o de un ambrotipo se convertiría en una joya muy personal, íntima, de ahí el lujo de los estuches de cuero repujado forrados de terciopelo que albergaban este tesoro. La fotografía de retrato mostraba la gracia y el discreto encanto de la elite mexicana, de la cual Enrique Fernández Ledesma supo ver la moda y las costumbres de una época y de un grupo social. "Nacidas en pleno romanticismo –nos dice Enrique Fernández Ledesma–, las gentes de mediados de siglo (XIX) obran en romántico. Amplifican sus sentimientos, estilizan sus actitudes y ponen, con la más fértil naturalidad, pinceladas novelescas en su vida social e íntima".[20]

Del mismo modo, la fotografía en México, particularmente después de los años ochenta del siglo XIX, seguiría el camino trazado a nivel internacional con la visualización del paisaje tanto rural como urbano con diferentes intereses ya fuesen arqueológicos (como los de Claude Désiré Charnay o Carl Lumholtz), turísticos, o bien, –como los del caso de William Henry Jackson y C.B. Waite– de propaganda progresista. Fotógrafos del progreso, los llamó Olivier Debroise, promotores de inversiones que representarían al México exótico con grandes monumentos históricos, pero también al de la pobreza ancestral en búsqueda de progreso.

---

[18] Debroise, O., *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998.

[19] *Cit. pos.*, *Ibid.*, p. 32.

[20] Fernández Ledesma, E., *La gracia de los retratos antiguos*, Instituto Cultural de Aguascalientes, 2005, p. 35.

William Henry Jackson (Nueva York, 1843-1942) no sólo fue un fotógrafo, fue un creador de mitos. En Estados Unidos es reconocido precisamente como el creador de imágenes del Oeste americano y, con ello, el impulsor del mito de la libertad a partir de un heroico individualismo y el de la libertad sustentada, definida y ampliada por la tierra y el paisaje americanos.[21] Su trabajo inicial como "retocador" de fotografías y posteriormente como fotógrafo del Union Pacific Railroad y principalmente de la Oficina de Geología y Geografía de los Estados Unidos, entre 1870 y 1876, lo definirían como el creador del paisaje estadounidense.[22] Más aún, sus fotografías darían sustento a la poesía de Whitman y al discurso sobre la frontera americana como posibilidad ilimitada de expandir la libertad.

William Henry Jackson viajó varias veces a México entre 1883 y 1907, algunas ocasiones contratado por el Ferrocarril Central Mexicano (FCM), pero también a título personal. Las más importantes colecciones de estos viajes se encuentran en la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos y en la Fototeca del INAH. La colección existente en la Biblioteca del Congreso posee las imágenes de su viaje a México en 1891 comisionado por FCM, en una ruta que iba desde la frontera de Chihuahua hasta la Ciudad de México, pasando por Durango, Zacatecas, Aguascalientes y Querétaro.

De acuerdo con un estudio realizado:

> Hay muchas posibilidades de que las imágenes de Jackson fueron comisionadas para mostrar una visión positiva del país, de la infraestructura del sistema ferroviario del FCM y de

---

[21] Hales, P. B., *William Henry Jackson and the Transformation of the American Landscape*, Temple University Press, 1988, p. 3.

[22] Lawlor, L., *Window on the West. The Frontier Photography of William Henry Jackson*, New York, Holiday House, 1999. La anécdota de que retrató por primera vez la montaña de la Santa Cruz en 1873 muestra el simbolismo que adquirieron sus fotografías, y lo señalan a él como el descubridor de tierras míticas.

> sus posibilidades de enlazar centros de producción agrícola y minera. Por otra parte, el servicio de pasajeros significaba 30% del ingreso bruto del FCM y, dado que la compañía pasaba por momentos difíciles, no se puede descartar que las imágenes de Jackson hubieran tenido también el propósito de atraer turistas.[23]

De hecho, estas fotografías fueron utilizadas por Cayetano Romero, quien fuera primer secretario de la legación mexicana en los Estados Unidos, en un artículo sobre México: “The Republic of Mexico” en la revista *The New England Magazine*, publicada en Boston en 1892, con el fin de promover la inversión estadounidense en el país.[24]

Jackson se detuvo en Aguascalientes

Su recorrido por nuestro país y la estancia en Aguascalientes se trató de un acto mercadológico donde las miradas de Jackson y del FCM coincidieron con las de la elite mexicana. Sin embargo, hay un dato que no mencionan los diferentes estudios. De acuerdo con Tania Gámez de León, del contrato de Jackson de 1891 se conservan poco más de setenta fotografías. No obstante, Jackson tomó 40 fotografías sólo de Aguascalientes. Obviamente, por un determinado interés, se detuvo en el pequeño estado del centro del país que llegaría a ser el lugar preferido de la inversión estadounidense para los grandes talleres ferroviarios que se instalarían pocos años después de sus tomas fotográficas. De esta manera, la atracción por Aguascalientes se vería confirmada no sólo por la inversión de los Guggenheim, sino también por la del Ferrocarril Central Mexicano. De ahí la importancia de las fotos de Jackson para Aguascalientes y el país. Por ello resulta revelador conocerlas ahora en su integridad.

Jackson realizó dos secuencias fotográficas en Aguascalientes: la primera es sobre la Plaza y sus alrededores; la segunda, sobre la Alameda y sus baños, tanto de las acequias como de Los Arquitos. La primera secuencia es un recorrido por el centro con una toma panorámica; la Catedral, el Palacio de Gobierno con su estuco churrigueresco, para luego adentrarse en el jardín y las vendedoras de agua fresca; después la visita a San Diego y al Parián con sus vendedores; Guadalupe y San Marcos, y una casa con el decorado de época con el garapiñado de la fachada, el marmoleado de la cantera y los rombos de la cenefa. El otro recorrido se inicia en Los Arquitos, va hacia la Alameda, recorre el paisaje, ve a los bañistas en las acequias de agua caliente, a las lavanderas y retrata entre ellas a una mujer que se atreve a posar frente a la cámara mientras se dispone a bañar. Luego, nuevamente pone en su mira a las lavanderas y a las hacedoras de tortillas y gorditas en el comal, para terminar señalando la abundancia de agua en el estado.

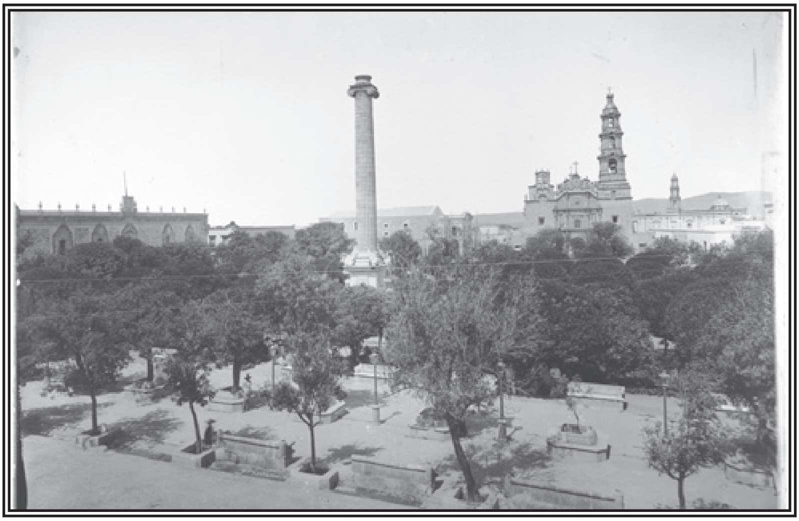
---

[23] Gámez de León, T., “William Henry Jackson en México: forjador de imágenes de una nación (1880-1907)”, en *Contratexto Digital*, Año 4, No. 5, p. 4.

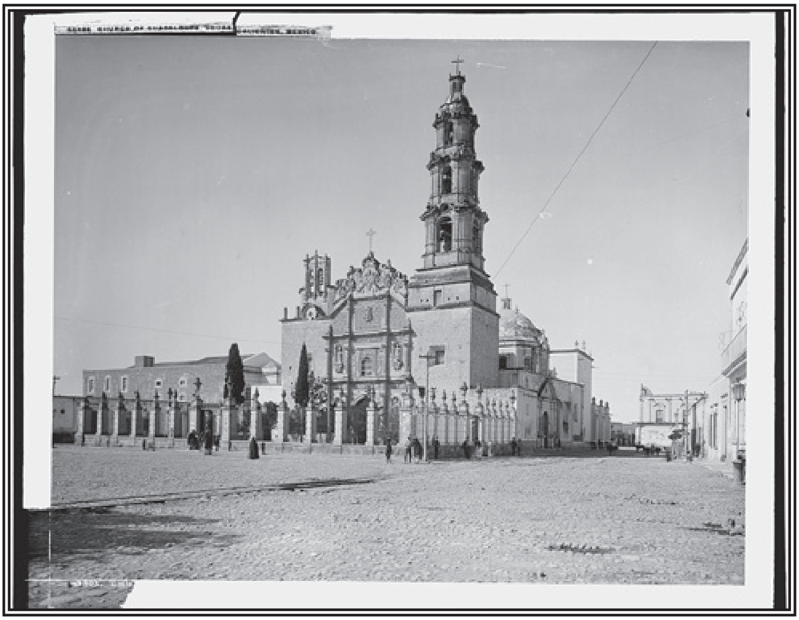
[24] *Ibid.*, p. 15.

Estas fotografías estaban destinadas para ojos extranjeros representando un mundo casi virgen dispuesto a recibir los beneficios de la "civilización". Pocos años después de estas fotografías, el destino de Aguascalientes se transformó para convertirse en un centro de atracción de capital, de comercio e industria, alterando con ello la economía regional dado que la instalación de los talleres ferrocarrileros en Aguascalientes reestructuró a la región otorgándole una primacía que mantendría con altibajos durante buena parte del siglo XX. De esta manera, William Henry Jackson revelaba la imagen de Aguascalientes y al mismo tiempo presagiaba, desde su ojo artificial constructor de mitos, el desarrollo porfirista del estado.

Jackson se detuvo en Aguascalientes. Galería[25]



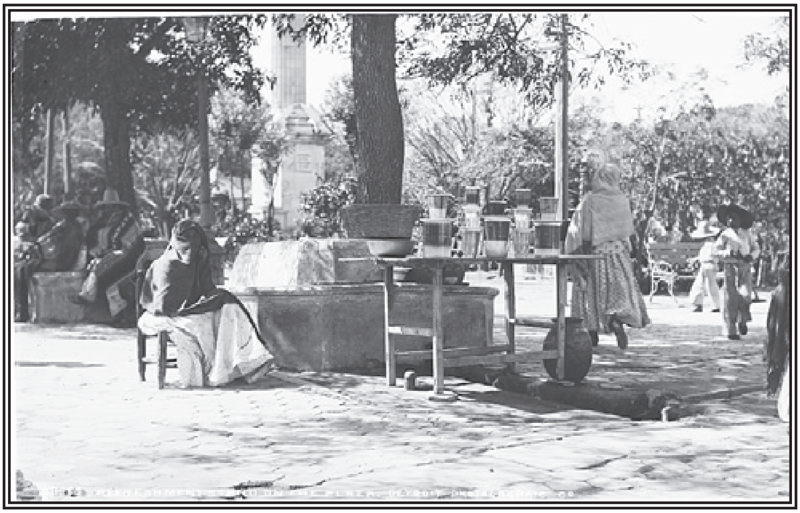
Plaza de Armas, Aguascalientes, México.



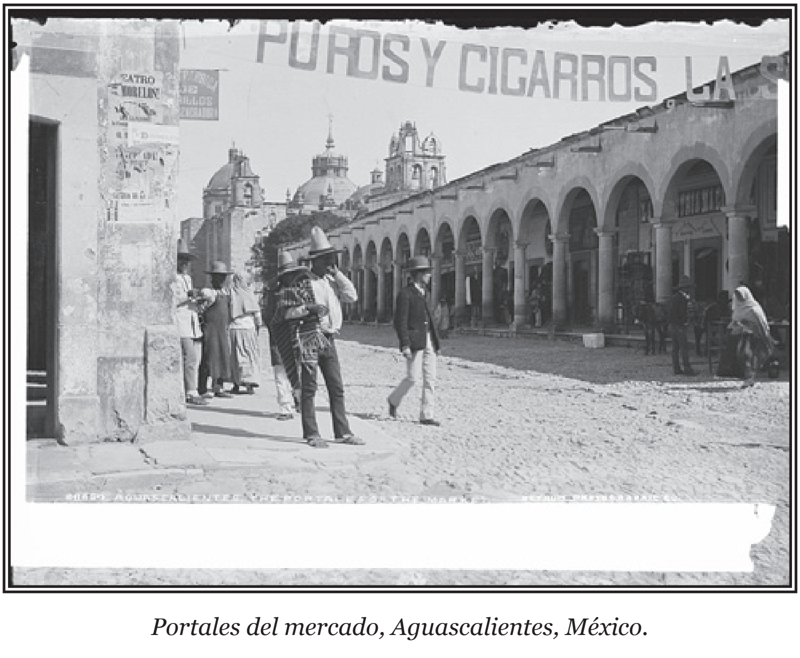
Catedral de Aguascalientes, Aguascalientes, México.

---

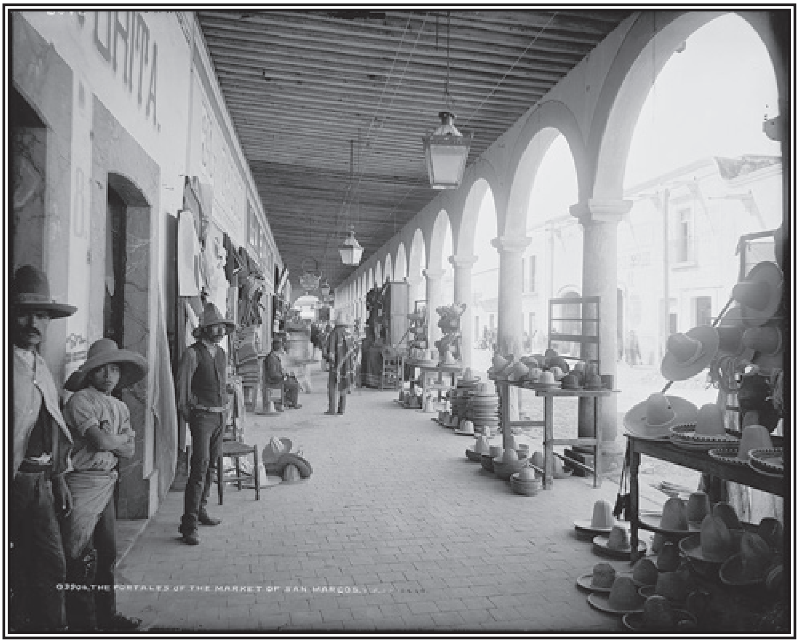
[25] Imágenes tomadas de la Library of Congress, Willliam Henry Jackson, Aguascalientes. https://www.loc.gov/.



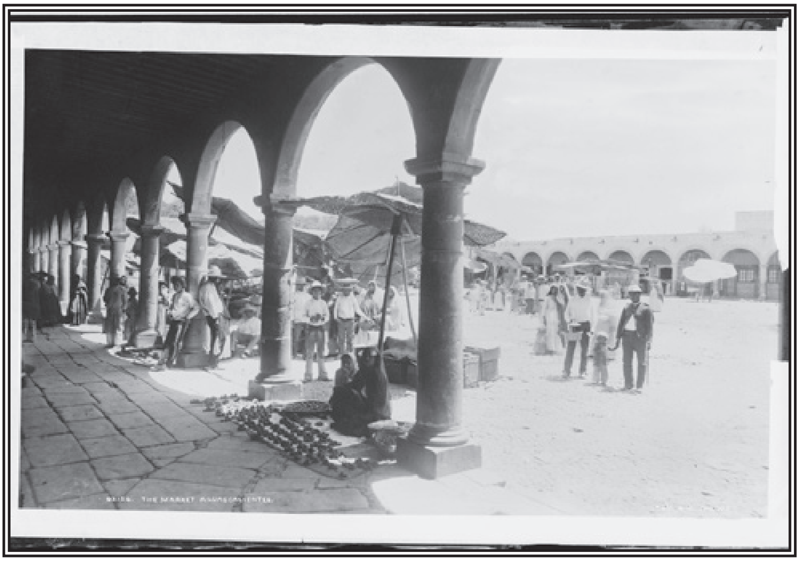
Puesto de aguas frescas, Aguascalientes, México.


PUROS Y CIGARROS LA S

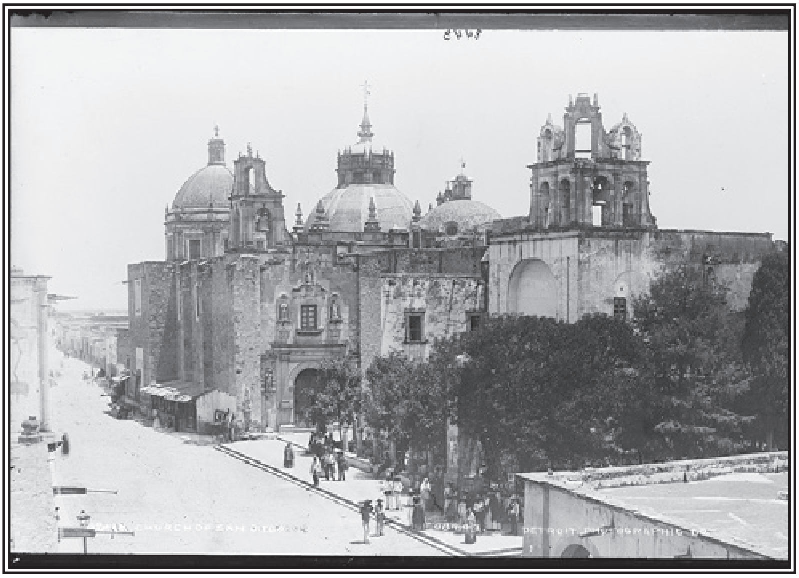
Portales del mercado, Aguascalientes, México.


THE PORTALES OF THE MARKET OF SAN MARCOS

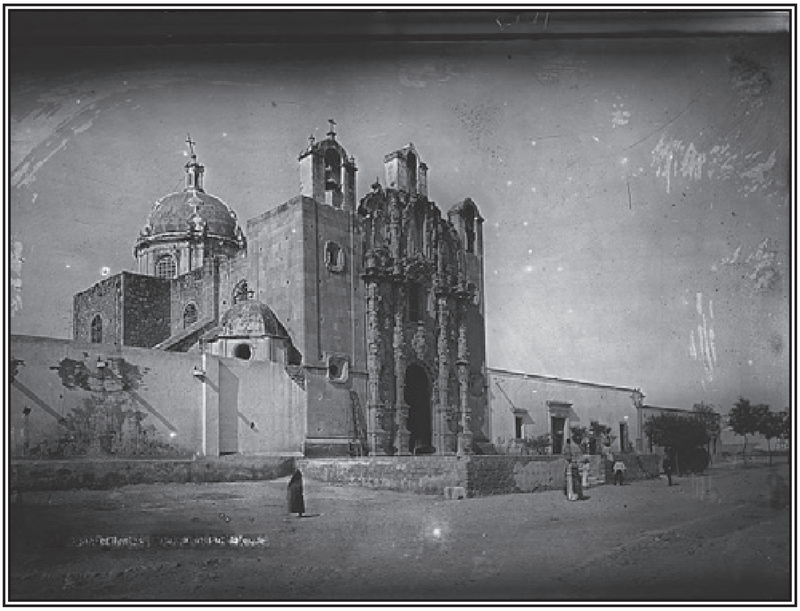
Portales del mercado de San Diego, Aguascalientes, México.


THE MARKET AGUASCALIENTES

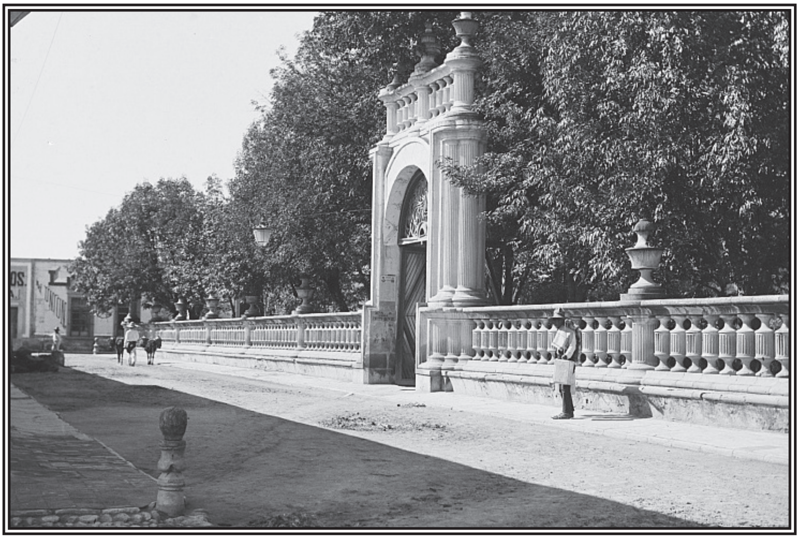
Mercado en Aguascalientes, Aguascalientes, México.


CHURCH OF SAN DIEGO
DETROIT PHOTOGRAPHIC CO

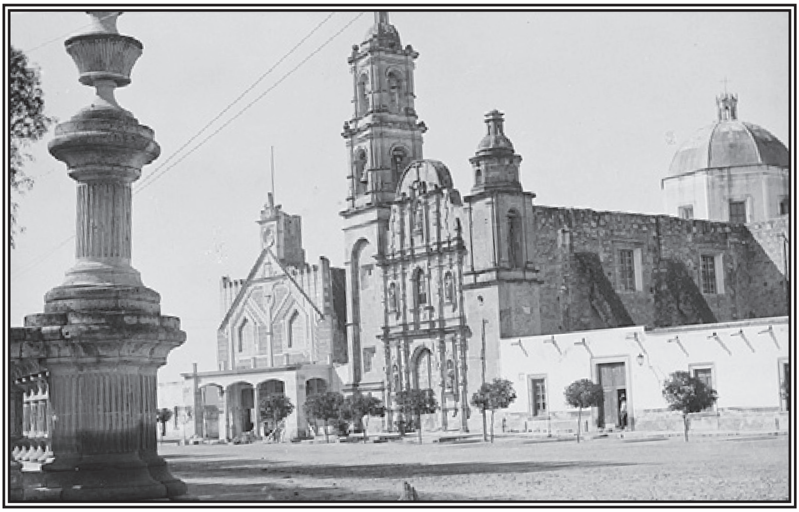
Iglesia de San Diego, Aguascalientes, México.



Iglesia de Guadalupe, Aguascalientes, México.



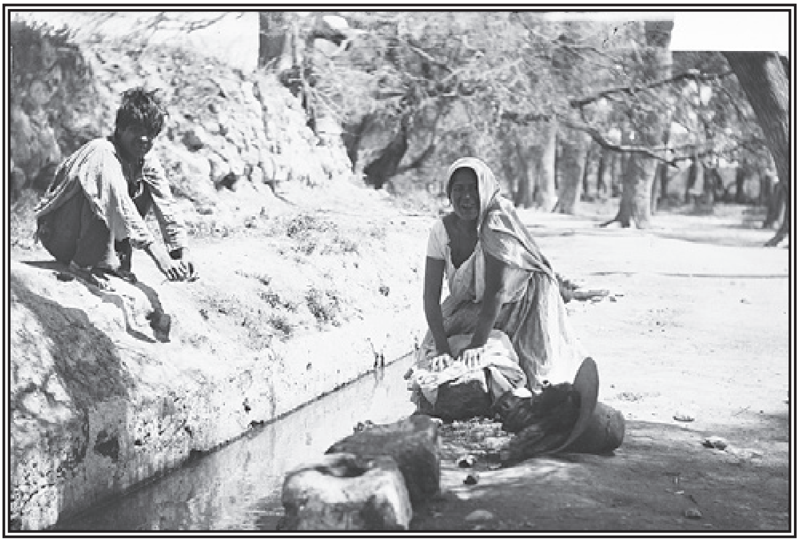
Entrada al Jardín de San Marcos, Aguascalientes, México.



Iglesia cercana al Jardín de San Marcos, Aguascalientes, México.

Baños cerca de La Estación, Aguascalientes, México.

Bañándose en la acequia, Aguascalientes, México.



Lavando ropa en las aguas calientes, Aguascalientes, México.

¿Hacia un nuevo mapa cultural? Prácticas y consumos culturales en México

Los usos del consumo

Introducción

A fines de los años setenta del siglo pasado, Mary Douglas y Baron Isherwood iniciaron una reflexión sobre la relación entre cultura y economía a través del consumo que, no obstante el tiempo transcurrido, aún es pertinente. Más allá de las dudas sobre la sociedad de masas y del consumo, de la degradación de la cultura ante el espectáculo, los autores introdujeron una perspectiva que ampliaba las posibilidades del análisis cultural.[1]

Considerar al consumo como un elemento visible de la cultura que le da sentido a la vida en sociedad y que nos ayuda a comprender su complejidad, y a las mercancías como una serie más o menos coherente de significados, "que podrán ser percibidos sólo por quienes conozcan el código y los escudriñen en busca de información" representó la caída de un muro intelectual o la creación de un puente entre la antropología y la economía, entre cultura y sociedad y, finalmente, entre el arte y la vida. "Olvidémonos –continúan los autores–, de que las mercancías sirven para comer, vestirse y protegerse. Olvidemos su utilidad e intentemos en cambio adoptar la idea de que las mercancías sirven para pensar; aprendamos a tratarlas como un medio no verbal de la facultad creativa del género humano". Ahora bien, uno de los principales problemas de la vida social es que los significados sólo permanecen estáticos por breves momentos, de ahí que el consumo "es un proceso ritual cuya función primaria consiste en darle sentido al rudimentario flujo de los acontecimientos".[2]

---

[1] Douglas, M. e Isherwood, B., *El mundo de los bienes. Hacia una antropología del consumo*, CONACULTA/Ed. Grijalbo, 1990.

Darle sentido al flujo de los acontecimientos, de eso se trata. De ahí que adentrarnos en el mundo de los consumos culturales implique un esfuerzo por desentrañar algunas de las tendencias y diferencias sociales más amplias. El tema de los consumos culturales y su relación con las diferencias sociales tiene en Pierre Bourdieu una fuente de inspiración permanente. Su obra *La distinción* nos advierte de pensar a la cultura, al gusto estético y a los consumos culturales como flotando en el aire sin referentes de diferenciación social. El universo de los bienes culturales proporciona posibilidades "casi inagotables" para la investigación de la distinción.

> Si entre todos los universos posibles no existe ninguno como el universo de los bienes de lujo y, entre éstos, de los bienes culturales, que parezca tan predispuesto para expresar las diferencias sociales, es porque *la relación de distinción se encuentra objetivamente inscrita en él* y se vuelve a activar, se sepa o no, se quiera o no, en cada acto de consumo [...]. No se trata solamente de las afirmaciones de la diferencia que a porfía profesan escritores y artistas a medida que se afirma la autonomía del campo de producción cultural, sino a la intención inmanente a los propios objetos culturales.[3]

---

[2] Douglas, M. e Isherwood, B., *El mundo de los bienes..., Op. cit.*, pp. 77 y 80.

[3] Bourdieu, P., *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Ed. Taurus, reedición 1991, p. 223.

Los consumos culturales poseen una carga social en el lenguaje, en el sistema de valores éticos y estéticos que funcionan de manera automática para marcar la diferencia: culto-inculto, noble-vulgar, letrado-iletrado; reproducen las diferencias acumuladas en el capital cultural. En este sentido:

> [...] la ciencia del gusto y del consumo cultural (a la cual sin duda contribuyó Bourdieu), comienza por una transgresión que no tiene nada de estética: en efecto, anula la frontera sagrada que hace de la cultura legítima un universo separado para descubrir las relaciones inteligibles que unen 'elecciones' en apariencia inconmensurables como las preferencias en materia de música y de cocina, de pintura y deporte, de literatura y peluquería.[4]

La obra de Bourdieu es una de las más prolíficas e influyentes entre los científicos sociales del siglo xx,[5] quizá porque Bourdieu logró avanzar tanto teórica como concretamente en la superación de las tradicionales dicotomías que todavía hoy influyen metodológicamente en las disciplinas sociales: objetividad *vs*. subjetividad, estructura *vs*. individuo, análisis concreto *vs*. teoría, etcétera.

Bourdieu trabajó diferentes temáticas en un proceso de construcción teórica permanente. Sus investigaciones sobre Argelia, la fotografía, el mundo académico francés, las políticas públicas de vivienda, la miseria del mundo de las clases bajas y el mundo del arte y la cultura dan muestras del amplio espectro de intereses del autor. De este último tema destacan precisamente *El amor al arte, los museos y su público* y *La distinción*, investigaciones donde a través de grandes encuestas, el autor muestra que la apreciación de obras de arte –el gusto– está construido socialmente en la interacción entre las estructuras sociales y las prácticas de los agentes, mediadas por el concepto de *habitus* como principio orientador de las acciones.

---

[4] Bourdieu, P., "Consumo cultural", en *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*, Buenos Aires (Argentina), Siglo xxi Editores, 2010, p. 239.

[5] Zalpa Ramírez, G., *Cultura y acción social. Teoría(s) de la cultura*, Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2011, pp. 110-128. Para una excelente exposición de la obra de Bourdieu puede verse este trabajo; en general, la propuesta del autor es un tributo a Bourdieu.

El concepto de *habitus*, tomado de la escolástica y en especial del estudio que realizara el historiador del arte Edwin Panofsky sobre las catedrales góticas, ofrece una alternativa a esquemas simplificados sobre la cultura, al ser definido: "como un sistema de esquemas interiorizados que permiten engendrar todos los pensamientos, las percepciones y las acciones características de una cultura".[6] *Habitus* es un concepto para cuestionar los determinismos sociales de "reglas", "modelos" y "estructuras" y aceptar "el sentido del juego" en las estrategias de los agentes sociales o individuales.

El otro concepto es el del *campo* donde ocurren los juegos, es decir, donde "se configuran las relaciones objetivas entre posiciones",[7]donde ocurren las luchas por la conservación o la transformación de las fuerzas (o capitales) existentes, por lo que puede hablarse de un campo cultural o de significación donde ocurren las "luchas culturales" que van prefigurando el mapa cultural. En este sentido, la investigación sobre prácticas y consumos ofrece la oportunidad para distinguir las diferentes fuerzas que están en juego, los principios que orientan las prácticas, así como también las determinaciones estructurales que reproducen las desigualdades. De estas dos influencias principales se desprenden los primeros estudios sobre prácticas y consumos culturales en México.

Los consumos culturales en México

El estudio pionero sobre el consumo cultural en México fue coordinado por Néstor García Canclini (1993) en el que se analizaron los temas que marcarían la agenda sobre el tema, además de que establecerían el tipo de conclusiones que serían recurrentes por estudios de este tipo. Por ejemplo, García Canclini esbozó las diferentes propuestas teóricas que hasta la fecha, junto con los trabajos de Jesús Martín Barbero, siguen siendo la “guía” para los estudiosos de las diferentes áreas sociales en toda Latinoamérica.[8] Al cuestionar la concepción naturalista o el valor de uso de los bienes de consumo, planteó los seis modelos teóricos más fructíferos en su momento y lanzó una definición sobre el consumo cultural como: “El conjunto de procesos de apropiación y usos de productos en los que el valor simbólico prevalece sobre los valores de uso y de cambio, o donde estos últimos se configuran subordinados a la dimensión simbólica”.[9]

---

[6] Bourdieu, P. en el postfacio al libro de Panofsky, citado por Genaro Zalpa, *Cultura y acción social, Op. cit.,* p. 119.

[7] Zalpa Ramírez, G., *Cultura y acción social... Op. cit.*, pp. 126-128.

En el apartado sobre *Necesidades, consumo y modernización*, García Canclini señaló algunas contradicciones generadas por las políticas modernizadoras ante una estructura nacional históricamente consolidada tales como la impugnación a la “distribución centralista de los bienes culturales y las desigualdades que fomenta en el acceso a los mismos”. Al mismo tiempo, señalaba un “giro conceptual” en las políticas gubernamentales que implicaba una profunda revisión a la integración posrevolucionaria, dado que el neoliberalismo hegemónico implicaba una reorganización privatizadora y selectiva de las prioridades. De ahí que, concluía García Canclini: “El estudio del consumo cultural aparece, así, como un lugar estratégico para repensar el tipo de sociedad que deseamos [...]. Conocer lo que ocurre en los consumos es interrogarse sobre la eficacia de las políticas, sobre el destino de lo que producimos entre todos, sobre las maneras y las proporciones en que participamos en la construcción social del sentido”.[10]

En este mismo estudio, García Canclini junto con Mabel Piccini, elaboraron lo que serían las conclusiones prácticamente para todo estudio de este tipo, es decir, conclusiones que se han repetido constantemente: a) la poca correspondencia entre la infraestructura cultural y el crecimiento urbano; b) la baja utilización de los bienes culturales “clásicos” e incluso de las ofertas culturales tradicionales; c) procesos comunicacionales contradictorios donde se genera "una homogenización y una diferenciación" más acentuadas que en el pasado; y d) el repliegue hacia formas privadas de consumo cultural así como a la intensificación de las redes cotidianas de la vida familiar. Por lo que concluyen en sugerir análisis etnográficos de lo cotidiano a fin de "diseñar un *mapa cualitativo* de la vida cultural y de las prácticas simbólicas de la comunidad".[11]

---

[8] Gómez Vargas, H., “Figuras del pensar. Los estudios sobre el consumo cultural en América Latina y la organización del campo académico de la comunicación en México”, en *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, Época II, Volumen xii/Número 23/junio 2006, pp. 9-43.

[9] García Canclini, N., *El consumo cultural en México*, conaculta 1993, p. 34. Agregaría yo que se trata de: procesos “sociohistóricos” de apropiación.

[10] *Ibid.*, p. 42.

De ahí la sugerencia de Ana Rosas Mantecón (2002) y Guillermo Sunkel (2002 y 2004) en el sentido de profundizar en el análisis del acceso a los rituales vinculados a la cultura, o bien reconocer a los llamados "consumos culturales" como parte de un contexto más amplio y de un proceso socio-histórico de construcción de nuevas categorías culturales o de grupos sociales.[12]

De principios de los años noventa del siglo pasado a la actualidad se han elaborado en México dos encuestas nacionales (2004 y 2010) así como numerosos trabajos estatales y locales que, con algunas diferencias que posteriormente indicaremos, han terminado por concluir lo que los periodistas quieren oír: el bajo nivel de correspondencia entre la infraestructura y los desarrollos urbanos, y el bajo consumo de los servicios culturales "clásicos", es decir, del teatro, danza, orquestas sinfónicas, de lectura, etcétera.

Sin embargo, me parece que entre la propuesta de analizar el consumo como un elemento relevante para comprender a la sociedad contemporánea, esto es, como "bueno para pensar", y las reiteradas conclusiones sobre el bajo "consumo cultural" existe un salto cualitativo que es necesario aclarar a fin de avanzar en los estudios. En primer lugar, habría que distinguir entre consumos culturales, lo cual implica efectivamente reconocer que se trata de procesos socio-históricos de apropiación y uso de bienes con valor simbólico donde, por supuesto, se encuentran los servicios culturales, así como los bienes artísticos y el mercado del arte, propios de las industrias culturales. Esta diferencia nos advierte del cambio en el patrón de consumo de estos bienes y servicios donde el cine y los espectáculos musicales masivos adquieren relevancia, pero también el consumo de bienes culturales desde los hogares en un proceso que se ha dado en llamar "conectividad digital" y que tiene que ver con procesos más amplios de la relación entre jóvenes y los medios de comunicación.[13]

---

[11] *Ibid.,* p. 78.

[12] Mantecón, A. R., "Los estudios sobre consumo cultural en México", en Daniel Mato (Coord.). *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*, CLACSO/CEAP/FACES, Universidad Central de Venezuela, 2002. Sunkel, G. "Una mirada otra. La cultura desde el consumo", en Daniel Mato (Coord.), *Estudios y otras prácticas … Op. cit.*, pp. 287-294; y "El consumo cultural en la investigación en comunicaciones en América Latina", en *Contornos*, Signo y Pensamiento 45, Vol. XXIII, julio-diciembre, 2004. Y el clásico: Sunkel, G., (Coord.). *El consumo cultural en América latina*, Convenio Andrés Bello, 1999.

He resaltado el carácter *socio-histórico* de los procesos ya que la perspectiva histórica poco ha sido considerada en estos análisis, además de que no le hemos otorgado el sentido a los bienes culturales "clásicos", puesto que los referimos sólo a partir de la primera instancia (generalmente las encuestas) y no de la relevancia histórica que representa, por ejemplo, lo que Raymond Williams llamó la "larga revolución": es decir, la revolución cultural que significa la ampliación de los públicos lectores y de las artes. Por ello, es necesario encontrar los contextos que nos permitan reconstruir el valor de los consumos culturales para el análisis de la sociedad contemporánea.

La posibilidad de llevar a cabo este tipo de estudios permitirá no sólo sistematizar la información sino ampliar la reflexión sobre las transformaciones de la sociedad mexicana de los últimos años. Por ello es importante incluir otras perspectivas, sobre todo desde las regiones donde la infraestructura y los servicios culturales han tenido un avance significativo como parte de una transformación más amplia de las ciudades y de la sociedad mexicana.

Finalmente, existe un estudio más sobre las prácticas y los consumos culturales en México que habría que considerar: el análisis de la Encuesta 2004 (patrocinada por el CONACULTA y realizada por la UNAM) elaborado por Alfonso Castellanos Ribot que se centra en los datos a nivel nacional, no obstante que la encuesta permitía referencias regionales.[14] Se trata de un estudio cuidadoso, una síntesis de la Encuesta Nacional de Prácticas y Consumo Cultural publicada por el CONACULTA, en el que corrobora los patrones de asistencia, por ejemplo, a recintos culturales, así como de lectura y de uso de internet: jóvenes de mayor escolaridad y de mayores niveles de ingreso;[15] patrones, por cierto, similares a los de otros países, incluso desarrollados.

---

[13] Para un estudio específico de estos cambios *Cfr*. Gómez Vargas, H., *Jóvenes, mundos mediáticos y ambientes culturales. Los tiempos del tiempo: la ciudad, biografías mediáticas y entornos familiares*, Universidad Iberoamericana León, 2010, CD.

¿Cuáles son, entonces, los alcances de estas encuestas? La pregunta sigue siendo, sin duda, pertinente. Sin embargo, la perspectiva cambia si comenzamos a pensar los consumos culturales más allá de las dicotomías tradicionales entre alta y baja cultura y los consideramos igualmente prácticas de la distinción y, en términos de participación, de reflexionar sobre la ciudadanía cultural en momentos en que nuevos obstáculos se presentan para el acceso y ampliación de los bienes y servicios culturales.

Quizá por ello es importante comenzar a pensar el sector en toda su amplitud, involucrando no sólo a los "intermediarios culturales" sino a los diferentes públicos, tanto los relativos a los servicios como a los de las industrias culturales. Precisamente para conocer a estos públicos existe una herramienta poco aprovechada hasta el momento: se trata de la Encuesta Nacional de Hábitos, Prácticas y Consumos Culturales 2010[16] patrocinada por el CONACULTA y que por primera vez nos permite acercarnos a la complejidad de los públicos del sector cultural en todo el país, dado que es la primera encuesta de este tipo que tiene representatividad para todos los estados. De ahí que podemos hablar de un nuevo mapa cultural, como lo muestra el siguiente ejercicio sobre un Índice de Participación Cultural.

---

[14] Castellanos Ribot, A. "Las estadísticas básicas de la cultura en México", en *Cultura Mexicana: revisión y prospectiva*, Francisco Toledo, Enrique Florescano y José Woldenberg (Coords.), Ed. Taurus, 2008, pp. 365-400.

[15] *Ibidem*, pp. 371-372, 378.

[16] Los resultados difundidos por el propio CONACULTA pueden consultarse estado por estado o en general en: http://www.conaculta.gob.mx/encuesta_nacional.php. El estudio que presento parte del análisis de la encuesta a partir de tabulados propios.

Índice de participación cultural

La necesidad de conocer los alcances y las contradicciones de un amplio proceso de democratización de bienes y servicios culturales ha planteado diferentes posibilidades de análisis, especialmente a partir de las encuestas de prácticas y consumos culturales. Recientemente, sin embargo, para el caso latinoamericano ha surgido una corriente de análisis que se ha concretado en el planteamiento de índices de consumo cultural que permiten un mayor grado de comparación nacional e internacional.[17]

Por ejemplo, de acuerdo con el Índice de Consumo Cultural elaborado por la Universidad Alberto Hurtado de Chile, que además de ofrecer una excelente metodología para la elaboración de estos instrumentos permite una comparación internacional, la posición de México está por debajo del promedio de la Unión Europea: de 0.38 a 0.48; sin embargo, se encuentra por arriba de la de Italia e incluso de la de España (*Cfr*. Cuadro 1, Índice de Consumo Cultural: Europa, México y Chile).

---

[17] Güell, P., Morales, R. y Peters, T., *Una canasta básica de consumo cultural para América Latina. Elementos metodológicos para el derecho a la participación cultural*, Santiago de Chile, Ed. Universidad Alberto Hurtado, 2011.

Cuadro 1: Índice de consumo cultural en Europa, México y Chile

País	**Índice de consumo cultural (ICC)**
Suecia	0.96
Dinamarca	0.95
Holanda	0.95
Luxemburgo	0.83
Finlandia	0.81
Estonia	0.78
República Checa	0.77
Inglaterra	0.72
Alemania	0.71
Letonia	0.69
Austria	0.62
Irlanda	0.60
Eslovaquia	0.60
Eslovenia	0.57
Francia	0.50
Bélgica	0.49
UE 27	0.48
México	0.38
Lituania	0.34
Italia	0.33
España	0.31
Hungría	0.31
Malta	0.24
Polonia	0.17
Grecia	0.11
Chipre	0.09
Rumania	0.06
Portugal	0.05
Bulgaria	0.04
Chile	0.02

Fuente: Güell, P., Morales, R., y Peters, T. *Una canasta básica de consumo cultural para América Latina. Elementos metodológicos para el derecho a la participación cultural*, Chile, Universidad Alberti Hurtado, 2011, p. 120.

Recientemente, para el caso mexicano, Ernesto Piedras coordinó la elaboración del Índice de Capacidad y Aprovechamiento Cultural de los Estados (ICACE), en el que privilegió información a partir de la infraestructura, de las industrias culturales y de los presupuestos federales transferidos a los estados (oferta), y puso en el mismo paquete elementos de la demanda a partir de la pregunta de si: "alguna vez [...]" de la Encuesta de Hábitos, Prácticas y Consumos de 2010. Dado que el índice es una mezcla donde la infraestructura mantiene un gran peso, los resultados finalmente reiteran y privilegian la concentración en el Distrito Federal.

Sin embargo, un análisis más detallado de las prácticas y los consumos culturales permite plantear un Índice de Participación Cultural para el país que privilegie efectivamente el consumo sobre doce variables seleccionadas.[18] El objetivo de este Índice de Participación Cultural es establecer de una sola mirada las características principales de las diferentes regiones y estados, en términos de prácticas y consumos culturales.

Las variables se escogieron a partir de la pregunta de: "En los últimos doce meses ¿cuántas veces asistió [...]?",[19] y no en términos generales de: "si alguna vez ha asistido", como aparece el dato del ICACE de Piedras. Por lo tanto, se trata de una propuesta más acotada que permite comparaciones más específicas incluso a nivel internacional.

---

[18] Las variables seleccionadas para este índice son las siguientes, referidas a preguntas específicas de la Encuesta Nacional de Hábitos, Prácticas y Consumos Culturales, 2010:

1. P. 2 En los últimos tres meses, ¿cuántas veces fue al cine?
2. P. 13 En los últimos 12 meses, ¿cuántas veces asistió a un espectáculo de danza?
3. P. 24 [...] concierto de música o presentación de música en vivo?
4. P. 43 [...] a una obra de teatro?
5. P. 55 [...] a zonas arqueológicas?
6. P. 66 [...] a un museo?
7. P. 73 [...] a una biblioteca?
8. P. 83 ¿Cuántos libros completos, que no estén relacionados con la escuela o con su profesión, ha leído en los últimos doce meses?
9. P. 96 [...] a una exposición de artes plásticas?
10. P. 104 [...] a una exposición de artes visuales?
11. P. 109 [...] a centros culturales?
12. P. 129 ¿Usted usa internet?

Además, incorporé el gasto público en cultura *per capita* en los estados y no el presupuesto federal a los estados, lo cual presenta una información más detallada dada la variación de los presupuestos federales en los últimos años.

[19] Salvo en el caso del cine, que especifica: "En los últimos tres meses [...]".

Este nuevo índice no tiene como propósito evaluar el desempeño de las regiones y los estados sino señalar algunos indicadores que pueden contribuir a esclarecer determinantes de los consumos y las prácticas culturales en el país y, en lo posible, contar con mejor información para la toma de decisiones.

Un primer punto que habría que señalar de este índice es que las diferencias entre los estados y las regiones no son tan amplias como se podría pensar tradicionalmente dado el centralismo. En el índice de Piedras, la desviación es muy amplia (el indicador más bajo es de 67.1 puntos y de 312 el más alto), lo cual nos habla de que las diferentes variables utilizadas provocaron una mayor concentración básicamente en el Distrito Federal. El Índice de Participación Cultural, sin embargo, señala otro proceso, lo que aquí hemos llamado un nuevo mapa cultural en el país donde las diferencias comienzan a acortarse.

Si observamos el promedio de las regiones, la diferencia no es tan drástica, sin negar que las disparidades persisten. Cabe señalar que la región noreste es la más próxima al centro, quedando prácticamente en un mismo nivel las restantes.

Cuadro 2. Índice de participación cultural por regiones

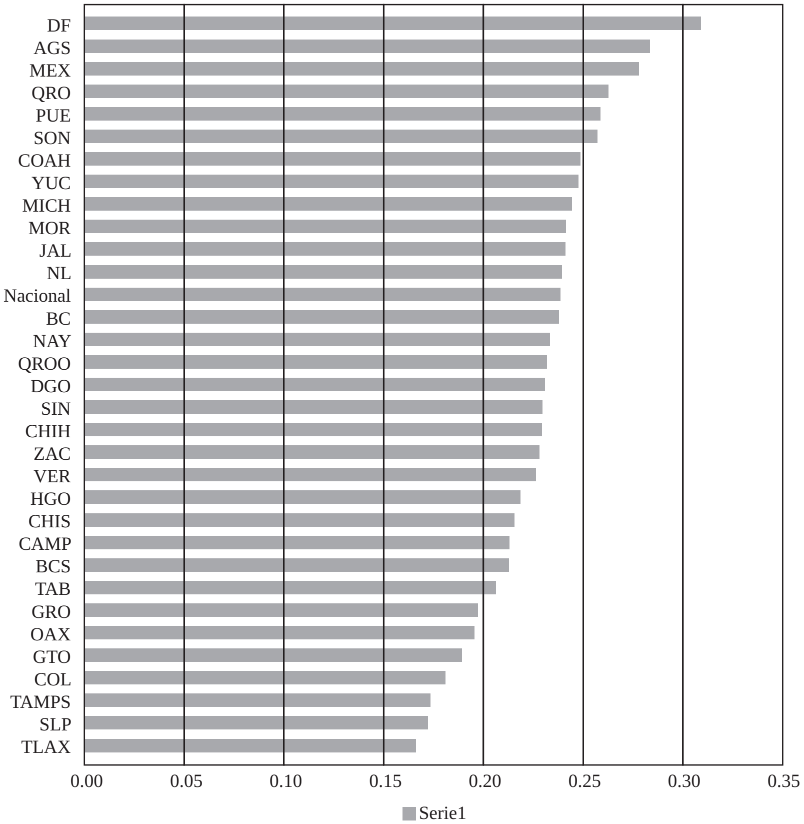
Total	Noroeste	0.223
Total	Noreste	0.237
Total	Centro-occ	0.228
Total	Centro	0.242
Total	Sur	0.226
Total nacional		0.232

Fuente: Elaboración propia con datos obtenidos en: http://www.conaculta.gob.mx/encuesta_nacional.php.

Para lograr comprender las diferencias regionales, el análisis habría que detallarlo y referirlo a nivel de estado, lo cual puede observarse en la Gráfica 1. Este análisis muestra efectivamente una desviación donde el Distrito Federal mantiene el liderazgo, seguido de cerca por Aguascalientes, el Estado de México y Querétaro. Arriba del promedio nacional se encuentran doce estados, lo cual habla de una ampliación de esta participación cultural a nivel nacional.

De este primer resultado es imposible sacar conclusiones definitivas ya que se requieren mayores análisis de un proceso que tiene que ver con diferentes y diversas condicionantes. Se trata de un proceso socio-histórico de apropiación de bienes que requiere más y mejores análisis. Un factor generalmente referido es el nivel de gasto tanto a nivel estatal como federal, lo cual puede ayudar a delimitar algunas políticas.

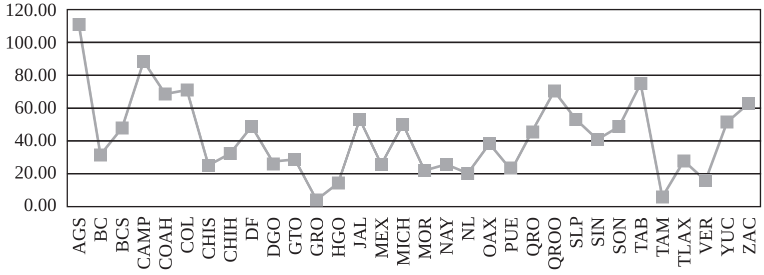
Gráfica 1. Índice de Participación Cultural 2010 elaborado a partir de doce prácticas y consumos culturales



Fuente: Encuesta Nacional de Hábitos, Prácticas y Consumos Culturales, 2010, CONACULTA; además del gasto público *per capita* en cultura por estado.

El presupuesto para cultura influye, pero no es determinante para explicar estas diferencias. Como podrá observarse en la Gráfica 2, las prácticas y los consumos culturales no están directamente relacionados con el gasto *per capita* en los estados, si bien algunos estados presentan correlación entre ambos índices, como es el caso de Aguascalientes y Quinta Roo.[20]

Gráfica 2. Gasto *per capita* por estado en cultura, 2006-2011



Fuente: Cálculo propio con base en los datos proporcionados por los estados al Portal de Transparencia, elaborado con apoyo de Enrique Alejandro Jiménez Rodríguez.

Las aportaciones a los estados por parte de la Federación se han incrementado sustancialmente en los últimos años, fundamentalmente por los etiquetados en la Comisión de Cultura de la Cámara de Diputados. Sin embargo, tampoco es el factor para explicar las divergencias en las prácticas y los consumos (véase Gráfica 3). Más aún, si analizamos con detalle las aportaciones federales, observamos que tres estados concentran gran parte del presupuesto en los últimos años: Estado de México, Distrito Federal y Jalisco. Ciertamente, los tres estados se encuentran por arriba del promedio nacional en el Índice de Participación Cultural, lo cual plantea algunas dudas: ¿El presupuesto federal debe apoyar a los estados con mayor participación cultural? ¿Debe apoyar a los estados más desfavorecidos? ¿Cuáles deben ser los criterios a nivel nacional para definir las aportaciones federales a cultura? Me parece que debe existir un

---

20 El caso de Aguascalientes aparece en el segundo lugar en la participación cultural y con el gasto *per capita* en cultura más alto en todo el país para 2010, lo cual amerita un estudio especial.

criterio de corresponsabilidad que permanece en algunos programas federales (*v. gr.*: *Culturas Populares* o *Alas y Raíces*), y que desafortunadamente se ha abandonado en las asignaciones presupuestales desde la Cámara de Diputados a nivel federal. Esta corresponsabilidad debe medirse en función del gasto *per capita* que cada estado aporta a la cultura y, en ese sentido, las contribuciones federales apoyarían las iniciativas estatales. De otra forma, las desviaciones presupuestales crean procesos que difícilmente posibilitan mantenerlos desde los estados.

En los últimos años, las asignaciones presupuestales han sido otorgadas por la gestión de los diputados que reciben proyectos muy diversos (desde fundaciones fantasmas hasta propuestas bien sustentadas por creadores), sin considerar algunos criterios que se habían establecido en varias reuniones de cultura.[21] Un ejemplo: como producto de diversos encuentros, se logró por parte de los estados que los diputados etiquetaran una aportación para cada estado, lo cual comenzó con tres millones hasta alcanzar a la fecha 30 millones para cada estado, además de lo que cada diputado, presidente municipal y gobernador pudiera gestionar por su cuenta. Sin embargo, se dejó de lado un criterio básico: la corresponsabilidad de cada municipio y estado de la República, ya que las asignaciones llegan muchas veces más por la gestión política que por la presentación de proyectos en función de un proceso estatal.

---

[21] Las reuniones de cultura se vienen desarrollando desde hace aproximadamente diez años. En ellas participan los titulares de cultura de los estados junto con los funcionarios de CONACULTA teóricamente para establecer una agenda común. Sin embargo, salvo excepciones, estas reuniones pocos frutos han logrado en términos de coordinación y de establecimiento de criterios de política cultural.

Cuadro 3. Aportaciones federales a los estados en cultura, 2006-2011 (en pesos)

Aguascalientes	174,506,951.05
Baja California	243,840,791.58
Baja California Sur	104,304,350.59
Campeche	113,034,376.48
Coahuila	183,203,141.68
Colima	127,856,402.01
Chiapas	200,887,655.74
Chihuahua	213,543,749.82
Distrito Federal	968,222,051.56
Durango	184,602,502.67
Guanajuato	487,617,883.73
Guerrero	186,113,395.92
Hidalgo	148,651,633.16
Jalisco	330,751,328.69
México	423,022,635.14
Michoacan	303,223,215.21
Morelos	155,749,279.33
Nayarit	116,243,777.04
Nuevo Leon	407,070,573.15
Oaxaca	337,016,405.69
Puebla	209,231,068.19
Quéretaro	149,567,120.52
Quintana Roo	122,214,649.73
San Luis Potosí	191,865,870.55
Sinaloa	204,435,126.65
Sonora	164,044,337.35
Tabasco	197,978,658.02
Tamaulipas	114,167,040.78
Tlaxcala	199,200,791.96
Veracruz	273,161,809.35
Yucatán	166,842,135.56
Zacatecas	240,554,306.52
No Distribuible	778,477,499.58
Total	8,421,202,514.99

Fuente: Información proporcionada por CONACULTA en 2012.

Como veremos más adelante, existen otras determinantes para explicar las prácticas y los consumos de los mexicanos más allá de los presupuestos. Analizar directamente algunos de los temas que se desprenden de la Encuesta de Hábitos, Prácticas y Consumos Culturales 2010 de los mexicanos, puede ayudarnos a entender la complejidad del tema.

Los consumos culturales en la práctica

Existen diferentes maneras de analizar los consumos culturales, sin embargo, en el primer apartado comentamos dos perspectivas que nos parecen claves para este tipo de análisis: 1) los consumos son buenos para pensar, según Mary Douglas y 2) la distinción de Bourdieu para recordar que los consumos son un proceso ritual que le otorga sentido a los acontecimientos, y que estas prácticas tienen que ver con consumos de bienes y servicios generalmente asociados al consumo de lujo. Los determinantes donde se dan estos procesos tienen que ver, por ejemplo, con la infraestructura existente, con las políticas culturales propuestas y, desde luego, con el nivel de ingresos de los consumidores.

Por ello me concentraré en una de las prácticas culturales altamente significativas: la lectura. Ello puede ayudar a entender algunos cambios, modificar los lugares comunes y apuntar hacia algunos criterios de política cultural para los próximos años.

Los lectores

Las prácticas culturales más significativas tienen como paradigma a la lectura, desde luego por la idea de cultura involucrada a partir por lo menos de la invención de la imprenta, pero sobre todo porque la lectura tiene que ver con procesos de autoafirmación y autoconocimiento desde la creación del espacio privado y de la lectura en silencio. Por ello, la lectura tiene que ver también con la democratización porque, en palabras de Michele Petit, nos hace estar mejor equipados "para resistir algunos procesos de marginación o ciertos mecanismos de opresión. Para elaborar o reconquistar una posición de sujeto y no ser sólo objeto de los discursos de los otros".[22]

Más allá de la reflexión sobre la "convergencia digital" y, por supuesto, las diferentes maneras de acercarse a la lectura, habría que reconocer lo que es importante para conservar, sin que ello descarte las posibilidades de cualquier actualidad, como es hoy el internet. Por ello, ante la pregunta de: "¿Cuántos libros completos, que no estén relacionados con la escuela o con su profesión, ha leído en los últimos doce meses?", seleccioné a los que han leído simplemente un libro o más por el puro gusto de leer, por placer. El resultado es el siguiente:

Primero, hay que comenzar con el número de lectores en el país de acuerdo con una aproximación en términos absolutos de los que respondieron a la pregunta referida en el párrafo anterior: 19.1 millones declararon haber leído al menos un libro por gusto (más allá de requerimientos de la profesión o de la escuela) en el último año; 13.5 millones declararon haber comprado libros en los últimos doce meses. Un mercado, para decirlo en palabras reales, nada despreciable. Sorprende, escogiendo, que los consumidores de cine o de conciertos en vivo (que son los consumos culturales más altos, después de la televisión), son 22 millones en cada práctica. Ello, entonces, coloca a la lectura, contra todo lugar común, como una de las prácticas culturales más ampliamente realizadas entre la población.

García Canclini, en su breve diccionario sobre la convergencia digital, preguntaba en la entrada de "lectores": "¿Por qué las campañas para promover la lectura se hacen sólo con libros y tantas nuevas bibliotecas incluyen únicamente impresos en papel?".[23] Él mismo se respondía: las afirmaciones de que los libros se acabarían dejaron de ser preocupaciones de los estudios culturales desde hace varios años, ya que, pese a todas las predicciones en contra, el número de lectores sigue en aumento, por lo que la lectura por internet es un excelente complemento a la que se realiza en impresos.

---

[22] Petit, M. *Lecturas: del espacio íntimo al espacio público*, Fondo de Cultura Económica, 1ª reimp., 2004, p. 104.

[23] García Canclini, N. *Lectores, espectadores e internautas*, Gedisa Editorial, 2007, p. 80.

Efectivamente, la retórica de la decadencia es engañosa, como lo comentara Fernando Escalante Gonzalbo en una amplia reflexión sobre las transformaciones del mundo de los libros y de la lectura, y en especial de las mediaciones que han entorpecido el acceso a la lectura.[24] Este autor distinguió, entre otras cosas, que no existía un lector genérico, sino diferentes públicos lectores ("habituales" y "ocasionales", así como los "no lectores"), y que entre un 15% y un 20% de la población eran "lectores habituales": "Se ganaría algo –algo en claridad, al menos, comenta Escalante Gonzalbo–, si pudiera admitirse que los lectores habituales serán siempre una minoría: en el mejor de los casos, un 15% o 20% de la población y fragmentada, además, en grupos de aficiones distintas donde cada quien leerá lo que le venga en gana. Aun así –continúa–, esa minoría importa y no es lo mismo que sea 2.5% o 20%; lo deseable sería que fuese lo más grande posible".[25]

Es de notar que aun entre estudiosos poco se han considerado los datos existentes; quizá la excepción es Gabriel Zaid quien utilizó las diferentes Encuestas (de Lectura 2006, de Prácticas y Consumos Culturales 2004 y la ENIGH 2004) para mostrar lo poco que leen los universitarios.[26] Incluso, como veremos más adelante, dentro del grupo de jóvenes lectores efectivamente leen más los que cuentan con educación básica y media que los universitarios. Para comprender lo anterior, lo importante es analizar la información existente y partir de ella para la reflexión.

Frente a la idea común de que los jóvenes no leen –por lo cual se han derivado una serie de conclusiones nostálgicas y hasta apocalípticas acerca de la desaparición del libro y de la civilización–, los datos de la Encuesta Nacional de Hábitos, Prácticas y Consumos Culturales 2010 (Encuesta 2010, en adelante) muestra un panorama distinto. Quizá no el deseable, pero tampoco uno nada despreciable.[27]

---

[24] Escalante Gonzalbo, F., *A la sombra de los libros. Lectura, mercado y vida pública*, El Colegio de México, 2007.

[25] *Ibidem*, pp. 140, 184 y 342-343. El autor presenta varios cálculos sobre los lectores habituales: por ejemplo, cuando habla sobre la primera mediación que es la familia y la escuela, comenta que: "Sólo una de cada veinte personas –con seguridad menos– puede contrastar las novedades que se anuncian como obras maestras de la literatura, la crítica o la historia, con un conjunto de lecturas previas", p. 154.

[26] Zaid, G., "La lectura como fracaso del sistema educativo", en *Letras Libres*, noviembre, 2006.

De acuerdo con esta Encuesta 2010, a nivel nacional son precisamente los jóvenes (considerados aquí entre 13 y 30 años) el grupo mayoritario (53.2%) que ha leído más de un libro en el último año, más allá de los requerimientos. A nivel de segmentos, son especialmente los jóvenes varones, de educación media (bachillerato) y con ingresos de clase media, los más lectores. Le siguen inmediatamente las mujeres adultas (de 31 a 60 años), con educación básica y con ingresos medios, lo cual en sí mismo nos habla de una generación previa a las jóvenes actuales de mujeres lectoras. Un tercer grupo es el de jóvenes mujeres con educación e ingresos medios.

Por el contrario, resulta al menos sintomático de generaciones anteriores que el perfil más bajo, digamos del "no lector", se encuentre entre los adultos mayores de 60 años (mujeres y hombres casi por igual), con educación superior, pero con ingresos declarados menores a tres mil pesos.

Si observamos los siguientes mapas, destaca que existan más jóvenes lectoras en el centro y sur del país; los jóvenes varones lectores están prácticamente en toda la nación, lo cual tiene que ver con la creciente participación de mujeres en la cultura, pero fundamentalmente con las posibilidades de la infraestructura, sobre todo de bibliotecas y, desde luego, de librerías.

De acuerdo con los datos del Atlas de Infraestructura y Patrimonio Cultural de México 2010, según datos de 2009, existen en el país 7,289 bibliotecas; y ante la pregunta de si "alguna vez ha ido a una biblioteca", 54.9% de los entrevistados en la Encuesta 2010 declaró haberlo hecho. Ahora bien, de los que visitan bibliotecas es necesario realizar algunas precisiones. A nivel nacional y en términos absolutos, de acuerdo nuevamente con la Encuesta 2010, 15.5 millones de personas declararon haber asistido al menos una vez en el último año a bibliotecas; del total, 69.2% son jóvenes, 42.1% cuenta con educación básica, 38.6% tiene educación media y 19.3%, educación superior. Hay que recordar que la Encuesta 2010 fue realizada a personas de 13 años o más, por lo que la asistencia a bibliotecas no está sesgada necesariamente por la población mayoritaria de niños. Por ello, llama la atención el dato de que sean los jóvenes con educación básica los que asisten mayoritariamente a bibliotecas, y no los universitarios.

---

[27] Un tema sobre el que reflexiona Escalante Gonzalbo es sobre la mediación "oligopólica" del mercado del libro, un tema que lamentablemente no vino a remediar la Ley del Libro.

En términos de dónde se encuentra el mayor número de asistentes a las bibliotecas, el patrón de la práctica es similar al de lectores: jóvenes (hombres y mujeres) con ingresos medios y principalmente con educación básica y media. Más aún, los asistentes mayoritarios a bibliotecas cuentan sólo con educación básica. Los universitarios, en términos absolutos, aparecen poco dentro de los lectores habituales (14.1%) al igual que como asiduos a bibliotecas (19.3%).

Ante el reconocimiento de que hay un número significativo de lectores, la pregunta siguiente es en cuanto a lo que leen. Las tres opciones que tuvieron mayor respuesta fueron: novela, superación personal y, de manera un tanto sorprendente, historia; le siguen cuento, fenómenos paranormales (fantasmas, vampiros, etcétera) y cocina; en la siguiente terna se encuentran libros para jóvenes, poesía y biografía.

Así pues, este apartado ha generado varias sorpresas: hay un número cada vez más amplio de lectores, jóvenes, mayores y no universitarios, lo cual puede ayudar a salir de nuestros lugares comunes. Lo lamentable es que, como lo anticipara Zaid, los universitarios leen menos por placer.

Reflexiones finales

Primero: Habría que reconocer una tradición en los estudios de consumos y prácticas culturales que desafortunadamente poco ha sido atendida en el país. Llama la atención que sólo existan dos encuestas de este tipo (2004 y 2010), no comparables entre sí, y sólo una con datos referenciados para los estados (2010). Por ello es difícil establecer comparaciones y mucho más analizar procesos de cambio en estas prácticas. También habría que recordar que si estas encuestas permiten una radiografía de un momento. El análisis de los procesos de apropiación de bienes y servicios culturales es todavía una asignatura pendiente.

El análisis propuesto en este ensayo es una primera aproximación a los consumos culturales a nivel de cada estado del país y tiene el fin de señalar desigualdades en el proceso de apropiación de estos bienes y servicios a través de las prácticas culturales, así como la ampliación de prácticas en algunos estados (doce en total) por arriba de la media nacional. Para ello realicé un Índice de Participación Cultural con doce variables de la Encuesta 2010, además de la incorporación de los gastos *per capita* en cultura por cada estado, lo cual a diferencia de otras mediciones, permite observar con mayor precisión un nuevo mapa cultural en el país.

Finalmente, analicé uno de los temas más significativos de los consumos y las prácticas culturales: la lectura, obteniendo resultados que van más allá del lugar común, particularmente al señalar a más de 19 millones de lectores por placer (que han leído más de un libro no por obligación escolar o del trabajo), sin contar a los niños, ya que la encuesta es sobre la población mayor de trece años. Un dato que parece obvio, pero no analizado, es que el número de lectores se ha ampliado especialmente en la juventud y particularmente en mujeres con educación media e ingresos medios. Ello amerita un estudio más a detalle de lo que ocurre en nuestras universidades, no sólo en la lectura sino, en general, en las prácticas culturales.

Epílogo

Siempre he creído que hay que cerrar el círculo de toda creación. En el caso de este libro que reúne algunos de mis ensayos, es el lector el que finalmente recrea lo que aquí presento, a partir de una nueva historia del arte que evite a los grandes autores o los estilos generales y que encuentre en la búsqueda entre lo popular y las bellas artes diferentes maneras de ver. De ahí la idea de Lucien Febvre que le da título, "dejar las naves del naufragio" para encontrar nuevos derroteros que nos auxilien a repensar nuestra propia historia del arte.

Así pues, me parece que en los fragmentos que conforman estos ensayos he podido encontrar indicios para caminar sobre senderos sin sentir la confusión o la desesperanza, sin sentir la carga que representa nuestro pasado (otra vez Febvre) y que no nos permite transitar hacia otras maneras de sentir y de entender la historia.

Por ello, el primero apartado y que da nombre al libro, sugiere la ruta por la que he caminado: de la historia social y regional hacia la historia cultural y del arte, en una reflexión historiográfica que me ha permitido recuperar el cuestionamiento hacia la historia literal (incluso la bien hecha, pero que poco nos ayuda a encontrarle sentido al pasado) y sugerir al menos una historia del arte en un contexto que nos permita nuevos encuentros y descubrimientos.

Una historia del arte en contexto. No una historia social precisamente, sino el seguir los hilos de una compleja madeja de relaciones entre obras específicas, como las caritas sonrientes o el Códice Osuna, o bien Posada y la primera Exposición de Arte Popular. Una historia cultural del arte que puede considerar tanto los grandes cambios –v. gr.: la "gran división" entre las bellas artes y las artesanías o el arte popular, y la manera en que se resolvió la tensión entre ambas esferas– como también la perspectiva de detalle y de repente saber que algo se ha iluminado.

Los textos de esta antología tienen como rasgos en común, las perspectivas teóricas y analíticas que van de lo general al detalle con el fin de encontrar otras formas de ver el arte y la cultura en México.

Finalmente, el análisis de la única encuesta de hábitos y consumos culturales que se ha realizado con representación para todos los estados de la república vislumbra un nuevo mapa cultural en México, más allá de nuestro tradicional centralismo, quizá como augurio de cambios positivos en el país en donde el arte y la cultura importan. Se trata, finalmente, de la búsqueda del lector perdido, porque en conjunto suma más que los fragmentos y en ello está una propuesta para otros itinerarios.

Fuentes, hemerografía y bibliografía

IMÁGENES

Las caritas sonrientes o los duendecillos del éxtasis	· Carita sonriente (1). Anónimo cultura totonaca. · Carita sonriente (2). Anónimo cultura totonaca. · Carita sonriente (3). Anónimo cultura totonaca. En Museo Nacional de Bellas Artes-INBA. Octavio Paz y el Arte. Núcleo 6. La otredad mesoamericana.	http://museopalaciodebellasartes.gob.mx/micrositios/op/nucleo-06.php
	· Smiling child with subtly rounded body and movable limbs which are attached to the body with strings. En NOMA. New Orleans Museum of Art. Veracruz Culture Articulated Figure. Circa 700-900.	https://noma.org/collection/articulated-figure/

El Códice Osuna o la pintura del gobernador	Folios: 12-474-V; 13-475; 38-500-F; 38-500-V; 2-464-V; 7-469-V; 7-469; 39-501; 39-501-V; 8-470. En *Códice Osuna. Pintura del Gobernador, alcaldes y regidores de México*, 1565.	INAH. *Códice Osuna. Pintura del Gobernador, alcaldes y regidores de México*, 1565. Tomada de la edición facsimilar realizada por el Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid, 1973.
La exposición de arte popular en México, 1921	Fotografías de la colección de álbumes fotográficos de los archivos Plutarco Elías Calles y Fernando Torreblanca (AAPECFT), Fondo Álvaro Obregón (AFAO), album 1: Fuestas del Centenario de la Consumación de la Independencia de Mèxico, 1821-1921: · Fotografía 99, inventario 61. · Fotografía 100, inventario 61. · Fotografía 101, inventario 61. · Fotografía 102, inventario 61. · Fotografía 103, inventario 61. · Fotografía 104, inventario 61. · Fotografía 105, inventario 61. · Fotografía 106, inventario 61. · Fotografía 107, inventario 61. · Fotografía 108, inventario 61. · Fotografía 109, inventario 61. · Fotografía 156, inventario 61. · Fotografía 158, inventario 61. · Fotografía 197, inventario 61.	Con autorización del Fideicomiso Archivos Plutarco Elías Calles y Fernando Torre Blanca (FAPEFCT), junio 2015.
	Álvaro Obregón, Ramón del Valle Inclán, Jorge Enciso, Roberto Montenegro, Martín Luis Guzmán y personalidades en la primera exposición de arte popular, 1921.	Fototeca INAH. Núm. Inv: 42658.
	Montenegro con los decorados posiblemente de la exposición de 1921.	Fototeca INAH. Núm. Inv. 22102.

Posada y las vanguardias	Grabados de José Guadalupe Posada. En: pp. 132, 100, 213, 139, 204, 137, 303, 140, 181.	Imágenes tomadas del libro: *Posada. Cien años de calavera*. (Inv.). López Casillas, Mercurio. (Coord. Arte). Reverte, Ramón. Editorial Fundación BBVA Bancomer, RM México. México, 2013.
Dos divertimentos	13 imágenes de William Henry Jackson en Aguascalientes: · Plaza de armas · Catedral de Aguascalientes · Puesto de aguas frescas · Portales del mercado · Portales del mercado de San Diego · Mercado en Aguascalientes · Iglesia de San Diego · Iglesia de Guadalupe · Entrada al jardín de San Marcos · Iglesia cercana al jardín de San Marcos · Baños cerca de La Estación · Bañándose en la acequia · Lavando ropa en las aguas calientes	Library of the Congress. Wiilliam Henry Jackson Aguascalientes https://www.loc.gov/search/?q=william+henry+jackson+aguascalientes&sp=2

ARCHIVOS

Archivo Histórico de la Secretaría de Relaciones Exteriores, "Primer Centenario de la Consumación de la Independencia de México, celebración y fiestas conmemorativas con tal motivo" (Décima primera parte). Mecanoescrito de la Crónica Oficial de los Festejos Conmemorativos del Centenario de la Consumación de la Independencia de México, Exp. III/822.3"1921" / 1.

AGN, Fondo Obregón-Calles, Exp. 104-C-5, fs. 63-73.

HEMEROGRAFÍA CONSULTADA

Revista de Revistas, 1921.

El Universal, 1921.

El Heraldo de México, 1921.

El Demócrata, septiembre 1921.

El Excelsior, 1921.

"La trascendencia del centenario", *Revista de Revistas*, Año XII, Núm. 579, 12 de junio de 1921, editorial.

Revista de Revistas, domingo 25 de septiembre de 1921, p. 18.

Revista de Revistas, "La utilidad de las fiestas centenarias", Año XII, Núm. 595, 2 de octubre de 1921

Entrevista a Emiliano López Figueroa en *El Universal*, publicada en la "Edición Conmemorativa del Primer Centenario de la Independencia Mexicana", 1º de septiembre de 1921.

El Heraldo de México, Año III, Tomo III, "La Exposición de Arte Nacional se inauguró ayer", 20 de septiembre de 1921.

"La exposición de la escuela La Corregidora", *El Demócrata*, 20 de septiembre de 1921.

Ley que Crea el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura. Última reforma publicada en el DOF el 11/12/1950. Esta ley modifica la original que se publicó en el DOF el 31 de diciembre de 1946.

Metas Educativas 2021, Conferencia Iberoamericana de Ministros de Educación-Organización de Estados Iberoamericanos, en: http://www.oei.es/metas2021/index.php.

Bibliografía

Abrams Jr., H. León, “Comentario sobre la sección colonial del Códice Telleriano-Remensis”, en *Anales,* INAH, época 7ª, t. III, 1970-71, No. 51, 1973.

Acevedo, Esther, “Las decoraciones que pasaron a ser revolucionarias”, en *El nacionalismo y el arte mexicano*, IX Coloquio de Historia del Arte y Estética, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986.

Alberro, Solange, “El amancebamiento en los siglos XVI y XVII: el medio eventual de medrar”, en *Familia y poder en Nueva España,* Memoria del Tercer Simposio de Historia de las Mentalidades, INAH, 1991.

Alcina Franch, José, *Códices mexicanos*, Ed. Mapfre, España, 1992, 353 pp.

Aguirre Rojas, Carlos Antonio, *Contribución a la historia de la microhistoria italiana*, Prohistoria Ediciones, 2003.

_______________., *Los Annales y la historiografía francesa. Tradiciones críticas de Marc Bloch a Michael Foucault,* Ed. Quinto Sol, 1996.

Anderson, Rodney D, “Race and Social Stratification: A Comparison of Working-Class Spaniards, Indians and Castas in Guadalajara, Mexico in 1821”, en *Hispanic American Historical Review* 68: 2, 1988.

Angulo, Diego, “Prólogo” en *Las castas mexicanas. Un género pictórico americano*, Olivetti, España, 1989.

Ariès, Philippe, *The Hour of our Death*, (trad. del francés H. Weaver), Oxford University Press, 1981.

Ariño, Antonio, *Prácticas culturales en España. Desde los años sesenta hasta la actualidad*, Ed. Ariel, 2010.

Arregui Zamorano, Pilar, *La Audiencia de México según los visitadores (siglos XVI y XVII)*, UNAM, México, 1985, 279 pp.

Azuela de la Cueva, Alicia, “Las artes plásticas en las conmemoraciones de los Centenarios de la Independencia 1910, 1921”, en *Asedios al centenario*, México, FCE-UNAM, 2009.

_______________, “Vanguardismo pictórico y vanguardia política en la construcción del Estado nacional revolucionario mexicano”, en *Historia de los intelectuales en América Latina II. Los avatares de la “ciudad letrada” en el siglo XX,* Carlos Altamirano (Dir.), Buenos Aires, 2010, Katz Editores.

Báez Macías, Eduardo, "La enseñanza de las Bellas Artes en México en el siglo XIX", en *La enseñanza del arte en México*, De los Reyes, Aurelio (Coord.). UNAM/IIE, 2010.

________________, *"Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes" (Antigua Academia de San Carlos), 1781-1910*, UNAM/ENAP, 2008.

Barajas Durán, Rafael, *Posada, mito y mitote. La caricatura política de José Guadalupe Posada y Manuel Alfonso Manilla,* Fondo de Cultura Económica, 2009.

Bartra, Eli, "Of Alebrijes and Ocumuchos: Some Myths about Folk Art and Mexican Identity", en: *Primitivism & Identity in Latin America. Essays on Art, Literature and Culture,* Edited by Camayd-Freixas, Erik y José Eduardo González, The University of Arizona Press, 2000.

Bartra, Roger, "Paradise Subverted: The Invention of the Mexican Character", en: *Primitivism&Identity in Latin America. Essays on Art, Literature, and Culture*, Edited by Camayd-Freixas, Erik y José Eduardo González, The University of Arizona Press, 2000.

Bailey, Joyce Waddell, "The Penny Press" en *Posada's Mexico* (Ed. Ron Tyler), EE. UU., Library of Congress/Amon Carter Museum, 1979.

Baird, Joseph A., *Los retablos del siglo XVIII en el sur de España, Portugal y México,* México, UNAM, 1987.

Bajtín, M., *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*, Alianza Editorial, 3ª reimp., 2003.

Batchen, Geoffrey, *Burning with Desire. The Conception of Photography*, MIT Press, 1999.

________________, "Desiring Production" en *Each Wild Idea, Writing Photography History*, MIT Press.

Barlow, R. H., "Códice Osuna" (reseña), en *Boletín Bibliográfico de Antropología Americana*, Instituto Panamericano de Geografía e Historia, 1947, vol. 10.

Beaulieu, Denyse, *Sex Game Book. A Cultural History of Sexuality*, Assouline Publishing, 2004.

Beck, Ulrich, *¿Qué es la globalización? Falacias del globalismo, respuestas a la globalización,* Ed. Paidós, 1998.

Béjar, Raúl y Rosales, Silvano Héctor (Coords.), *La identidad nacional mexicana en las expresiones artísticas. Estudios históricos y contemporáneos,* UNAM/Plaza y Valdés, 2008.

Benedict, Anderson, "Census, Map, Museum", en *Imagined Communities*, Ed. Verso, 1992.

Benjamin, Walter, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Obras*, Libro I/vol. 2, Madrid (España), ABADA Editores, 2008.

Bergellini, Clara, *La arquitectura de la plata. Iglesias monumentales del centro-norte de México, 1640-1750*, UNAM-IIE/Turner, 1991.

Berlin, Heinrich, "Códice Osuna" (reseña), en *América Indígena*, vol. XIII, 1948.

Berman, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Siglo XXI, 2ª ed., 1989.

Best Maugard, Adolfo, *Método de dibujo. Tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano*, Departamento Editorial del Arte Mexicano, SEP, 1923.

Bloch, Marc, *Apología para la historia o el oficio de historiador*. Edición anotada por Étienne Bloch y con prefacio de Jacques Le Goff, FCE, 2ª reimp., 2006.

Borah, Woodrow y Sherburne F. Cook, "La despoblación en el México central en el siglo XVI", en *Historia Mexicana*, vol. XII, No. 1, jul.-sept., 1962.

Bolaños, Joaquín, *La portentosa vida de la muerte* (pról. y selecc. de Agustín Yáñez), México, UNAM, 1944.

Brading, David A., "Historia y filosofía", en *Orbe Indiano. De la monarquía católica a la república criolla, 1492-1867*, México, FCE, 1991.

Brenner, Anita, *Idols Behind Altars*, New York, Harcourt, Brace and Company, 1929.

_______________, *Ídolos tras los altares*, Ed. Domés, 1983.

Bourdieu, Pierre. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto,* Ed. Taurus, reedición, 1991.

_______________, "Consumo cultural", en *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura,* Buenos Aires (Argentina), Siglo XXI Editores, 2010.

Burger, P., en *Teoría de la vanguardia*, Ed. Península, 1974

Burke, Peter, *¿Qué es la historia cultural?,* Barcelona, Ed. Paidós, 2006.

Butler, Judith, "Variaciones sobre sexo y género: Beauvoir, Wittig y Foucault", en Marta Lamas (Comp.). *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual,* UNAM/Porrúa, 1996.

Burger, Peter, *Teoría de la vanguardia*, Ed. Península, 1974.

Calvo, Thomas, "Concubinato y mestizaje en el medio urbano: el caso de Guadalajara en el siglo XVII", *Revista de Indias*, vol. XLIV, No. 173, 1984.

Campos, Rubén M, *El folklore literario de México* (1929), en Monsiváis, Carlos. *Imágenes de la tradición viva,* UNAM/Fundación Bancomer/CONACULTA-INAH, 2005.

Cardoza y Aragón, Luis, *José Guadalupe Posada*, México, UNAM, 1964.

Carrasco, Pedro, "La jerarquía cívico-religiosa de las comunidades mesoamericanas: antecedentes prehispánicos y desarrollo colonial", en *Estudios de Cultura Náhuatl,* vol. XII, 1976.

Carrera Stampa, Manuel, "Códices, mapas y lienzos acerca de la cultura náhuatl", *Estudios de Cultura Náhuatl,* vol. V, 1965.

Carrera Stampa, Manuel, *Los gremios mexicanos. La organización gremial en Nueva España, 1521-1861*, pról. de Rafael Altamira, EDIAPSA, 1954.

Caso, Alfonso, "Representaciones de hongos en los códices", *Estudios de Cultura Náhuatl*, volumen publicado en homenaje al Dr. Ángel Ma. Garibay K., UNAM, vol. IV, 1963.

_______________, *Reyes y reinos de la Mixteca I y II*, México, FCE, 1977.

_______________, *De la arqueología a la antropología*, México, UNAM, 1989, 215 pp.

Castellanos Ribot, Alfonso, "Las estadísticas básicas de la cultura en México", en *Cultura mexicana: revisión y prospectiva,* Francisco Toledo, Enrique Florescano y José Woldenberg (Coords.). Ed. Taurus, 2008.

Castelló Yturbide, Teresa, "Los cuadros de mestizaje y sus pintores" en *De la Historia, Homenaje a Jorge Gurría Lacroix,* México, UNAM, 1985.

_______________, "La indumentaria de las castas del mestizaje", en *Artes de México*, Nueva Epoca, La Pintura de Castas, Núm. 8, 1990.

_______________ y Martínez del Río de Redo, Marita, *Biombos mexicanos* (Ed. Jorge Gurría Lacroix), México, INAH, 1970.

Cline, Howard, "Códice Osuna" (reseña), en *The Hispanic American Historical Review*, vol. XXIX, No. 4, nov.,1949.

Collier, Margaret, "New Documents on Lorenzo Rodríguez and his Style", en *Latin American Art and the Baroque Period in Europe,* vol. III, Princeton University Press, 1963.

CONACULTA, Encuesta Nacional de Hábitos Prácticos y Consumos Culturales 2010, en http://www.conaculta.gob.mx/encuesta_nacional.php.

Cortés Alonso, Vicenta (Ed.), *Pintura del gobernador, alcaldes y regidores de México, "Códice Osuna",* Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General de Archivos y Bibliotecas, 2 tomos, 1973.

Cordero Reiman, Karen, "Fuentes para una historia social del 'arte popular' mexicano: 1920-1950", en *Memoria*, Museo Nacional de Arte, Núm. 2, 1990.

_______________, "Dos configuraciones de modernidad. Retrato de Adolfo Best Maugard (1913) de Diego Rivera y Autorretrato (1923) de Adolfo Best Maugard", en *Memoria*, Museo Nacional de Arte, Núm. 6, 1995.

_______________, "La invención del arte popular y la construcción de la cultura visual moderna en México", en Acevedo, Esther (Coord.). *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950),* Tomo III, CONACULTA, 2002.

_______________, "La invención y reinvención del 'arte popular' en la cultura visual mexicana de los siglos XX y XXI", en *Arte Americano: contextos y formas de ver, Terceras Jornadas de Historia del Arte*, Juan Manuel Martínez editor, Santiago de Chile, RIL editores, 2006.

_______________, "La invención y reinvención del 'arte popular' en los discursos de la identidad nacional mexicana de los siglos XX y XXI", en *La identidad nacional mexicana en las expresiones artísticas. Estudios históricos y contemporáneos,* Raúl Béjar y Silvano Héctor Rosales (Coords.). UNAM/Plaza y Valdés, 2008.

Coronel Rivera, Juan, "Animus Popularis", en *Arte Popular Mexicano, cinco siglos*, UNAM, 1997.

Cosío Villegas, Daniel, *Memorias*, Joaquín Mortiz, 1996.

Couto, José Bernardo, *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, México, Imprenta de I. Escalante y C., 1872.

Cramaussel, Chantal, "Encomiendas, repartimientos y conquista en Nueva Vizcaya", en *Historias,* 25, INAH-DEH, 1990-1991.

Charlot, Jean, "Un precursor del movimiento de arte mexicano; el grabador Posadas (*sic*)" en Orozco, José C. *El Artista en Nueva York (Cartas a Jean Charlot, 1925-1929, y tres textos inéditos),* México, Siglo XXI Editores, 1971.

_______________, "José Guadalupe Posada and His Successors", en *Posada's Mexico* (Ed. Roy Tyler), Library of Congress/ Amon Carter Museum of Western Art, 1979.

_______________, *El Renacimiento del Muralismo Mexicano*, 1920-1925, México, Ed. Domés, 1985, 375 pp.

Chartier, Roger, *El mundo como representación*, Barcelona, Gedisa, 2ª ed., 1995.

Chávez Orozco, Luis, *Códice Osuna* (reproducción facsimilar del original de Madrid, 1878), México, Ed. Instituto Indigenista Interamericano, 1947, 342 pp.

Cordero, Karen. y Sáenz, Inda. (Comps.). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, Univ. Iberoamericana/unam, 2007.

Dallal, Alberto, *Miradas disidentes: género y sexo en la historia del arte*, UNAM, 2007.

Darnton, Robert, *The Kiss of Lamourette. Reflections in Cultural History*, Nueva York-Londres, W. W. Norton, 1990, 393 pp.

Dávalos Hurtado, E. y J. M. Ortiz de Zárate, "La plástica indígena y la patología", en *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos,* t. XIII, No. 2 y 3, 1952-53.

Debroise, Olivier, *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998.

De Michelli, Mario, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, 4ª reimpr., Alianza Forma, quien cita a Francis Carco. *De Montmartre au Quartier Latin*, París, 2009.

De los Reyes, Aurelio (Coord.), *La enseñanza del arte*, UNAM/IIE, 2010.

De los Reyes, Aurelio, *Cine y sociedad en México, 1896-1930. Bajo el cielo de México, Vol. II (1920-1924),* Instituto de Investigaciones Estéticas/ UNAM, 1993.

De Zayas, Marius, *Cómo, cuándo y porqué el arte moderno llegó a Nueva York*. Estudio introductorio y traducción de Antonio Saborit, UNAM /DGE/Equilibrista, 2005.

Díaz de León, Francisco, *Gahona y Posada, grabadores mexicanos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1968.

Douglas, Mary e Isherwood, Baron, *El mundo de los bienes. Hacia una antropología del consumo*, Conacultua/Ed. Grijalbo, 1990.

Durán, Sylvia, "La educación artística y las actividades culturales", en Latapí, Pablo (Coord.). *Un siglo de educación en México*, tomo II, FCE.

Easby, Elizabeth Kennedy y John F. Scott, *Before Cortés. Sculpture of Middle America*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, 1970.

Eder, Rita, "Las imágenes de lo prehispánico y su significación en el debate del nacionalismo cultural". Comentarios de Olga Sáenz en *El Nacionalismo y el Arte Mexicano,* IX Coloquio de Historia del Arte, México, UNAM, 1986.

Elias, Norbert, "Hacia una teoría de los procesos sociales", en *La civilización de los padres y otros ensayos,* 1998.

Escalante Gonzalbo, Fernando, *A la sombra de los libros. Lectura, mercado y vida pública*, El Colegio de México, 2007.

Farge, Arlette, "La historia de las mujeres. Cultura y poder de las mujeres: ensayo de historiografía", en *Historia Social 9* (Invierno 1991), Instituto de Historia Social, Valencia, España, 1991.

Featherstone, Mike, *Cultura de consumo y posmodernismo*, Argentina, Amorrortu Editores, 2000.

Febvre, Lucien, *Combates por la Historia*, Ed, Ariel, 3ª ed., 1974.

Fell, Claude, *José Vasconcelos, los años del águila*, UNAM, 1989.

Fernández Barrera, Josefina, "Las cabecitas sonrientes de la Mixtequilla", en *Homenaje a Rafael García Granados*, México, INAH, 1960.

Fernández Ledesma, Enrique, *La gracia de los retratos antiguos*, Instituto Cultural de Aguascalientes, 2005.

Fernández, Miguel Ángel, "Prólogo" en *Las castas mexicanas. Un género pictórico americano* (Introducción de Ma. Concepción García Sáiz), España, Olivetti, 1989.

Fernández, Justino, "Una aproximación a Xochipilli", *Estudios de Cultura Náhuatl*, UNAM, vol. I, 1959.

________________, "Introducción" en *La pintura moderna mexicana*, México, Ed. Pormaca, 1964.

Florescano, Enrique, *Etnia, estado y nación. Ensayo sobre las identidades colectivas en México,* México, Ed. Aguilar, 1997, 512 pp.

Ford, Karen, "José Guadalupe Posada y su imagen del indígena", en Daniel Schávelzon (Comp.) *La polémica del arte nacional en México, 1850-1910*, México, FCE, 1988.

Frisby, David, *Fragmentos de la modernidad. Teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin,* Madrid, España, Visor Distribuciones, 1992.

Fumaroli, Marc, *París-Nueva York-París. Viaje al mundo de las artes y de las imágenes,* Acantilado, 2010.

Fumaroli, Marc, *El Estado cultural (ensayo sobre una religión moderna),* Barcelona, Ed. Acantilado, 2007.

Gage, Thomas, *Nuevo reconocimiento de las Indias Occidentales*, México, SEP/FCE, 1982.

Gámez de León, Tania, "William Henry Jackson en México: forjado de imágenes de una nación (1880-1907)", en *Contratexto Digital*, Año 4, No. 5.

Gamio, Manuel, *Forjando patria (pro nacionalismo*), México, Lib. de Porrúa Hermanos, 1916, 324 pp.

Gamio, M., "Franz Boas en México", en *Boletín bibliográfico de antropología americana (1937-1948)*, Vol. 6, No. 1/3 (enero a diciembre, 1942). Publicado por Pan American Institute of Geography and History.

García Payón, José, *Los enigmas de El Tajín*, México, INAH, 1973.

García Sáiz, Ma. Concepción, "Pinturas 'costumbristas' del mexicano Miguel Cabrera", en *Goya, Revista de Arte*, No. 142, ene.-feb., 1978.

_______________, "Nuevos aspectos de la pintura colonial del siglo XVIII", en *Revista de Indias*, año XXXIX, No. 155-158, ene.-dic., 1979.

_______________, "Introducción" en *Las castas mexicanas. Un género pictórico americano,* España, Olivetti, 1989.

García Canclini, Néstor, *Lectores, espectadores e internautas,* Gedisa Editorial, 2007.

_______________, *El consumo cultural en México*, CONACULTA, 1993.

García de la Sienra, Rodrigo, "La resurrección de los ídolos: la emergencia de un saber sobre la estética de la alteridad radical", en *Educatio* 5, Revista Regional de Investigación Educativa, invierno, 2008.

Gibson, Charles, "Significación de la historia tlaxcalteca en el siglo XVI", *Historia Mexicana*, vol. III, No. 4, 1954.

________________, "Llamamiento general, repartimiento, and the Empire of Acolhuacan", *The Hispanic American Historical Review,* vol. XXXVI, No. 1, feb., 1956.

________________, "The Aztec Aristocracy in Colonial Mexico", en *Comparative Study of Society and History*, vol. II, No. 2, 1959-1960.

________________, *The Aztecs Under Spanish Rule. A History of the Indians of the Valley of Mexico, 1519-1810* (capítulos IX y X), 1964a, Stanford University Press.

________________, "The Pre-conquest Tepanec zone and the labor drafts of the sixteenth Century", *Revista de Historia de América*, No. 57-58, 1964b.

Ginzburg, Carlo. *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*, España, Ed. Gedisa, 1989.

________________, "Microhistoria, dos o tres cosas que sé de ella", en *El hilo y las huellas. Lo verdadero, lo falso, lo ficticio*, 2010, FCE de Argentina.

Glantz, Margo, *La polca de los osos*, México, Ed. Almadía, 2008.

Glass, John B, "A Survey of Native American Pictorial Manuscripts", en *Handbook of Middle American Indians*, vol. 14, Austin, University of Texas Press, 1975, 252 pp.

________________, y Donald Robertson. "A Census of Native American Pictorial Manuscripts", en *Handbook of Middle American Indians*, vol. 14, Austin, University of Texas Press, 1975, 252 pp.

Goldwater, Robert, *Primitivism in Modern Art (c. 1936),* The Belknap Press of Harvard University Press, 1986.

Gombrich, Ernest H., *La preferencia por lo primitivo. Episodios de la historia del gusto y el arte de Occidente*, reimp., 2011, p. 269.

Gómez Vargas, Héctor, *Jóvenes, mundos mediáticos y ambientes culturales. Los tiempos del tiempo: la ciudad, biografías mediáticas y entornos familiares,* Universidad Iberoamericana León, CD, 2010.

________________, "Figuras del pensar. Los estudios sobre el consumo cultural en América Latina y la organización del campo académico de la comunicación en México", en *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, Época II, Volumen XII/Número 23/Junio, 2006.

González Matute, Laura, “Félix Bernardelli (1862-1908). Un artista moderno en el Museo Nacional de San Carlos”, *Discurso Visual,* Revista Digital No. 11, CENIDIAP/INBA, julio-diciembre 2008. En: http://discursovisual.net/dvweb11/agora/agolaura.htm. Recuperado el 13 de enero del 2013.

González, Agustín R., *Historia del estado de Aguascalientes*, México, Librería de V. Villada, 1881.

González Esparza, Víctor M., “Dejando los restos del naufragio”, en *Horizonte Histórico, Revista Semestral de los Estudiantes de la Licenciatura en Historia*, UAA, Año 2, No. 5, enero-junio 2012. Y en Argumentos, UAM-Xochimilco, 26 (72) mayo-julio 2013.

________________, *Espacio regional y Estado-nación*, UAA/ICA/CIEMA, 2000.

________________, *Jalones modernizadores: Aguascalientes en el siglo XX,* Aguascalientes, Instituto Cultural de Aguascalientes, 1992, 149 pp.

________________, “La Exposición de Arte Popular, México, 1921”, mecanoescrito, 2013

________________, “Una historia cultural para las regiones”, en *Vertiente, Arte y Cultura. Revista Cultural de la Universidad Autónoma de Aguascalientes*, Núm. 3, abril-mayo-junio de 2001.

González Navarro, Moisés, *Cinco crisis mexicanas*, México, El Colegio de México, 1983.

Guedea, Virginia, “La historia en los Centenarios de la Independencia: 1910 y 1921”, en *Asedios al centenario,* México, FCE-UNAM, 2009.

________________, “La figura de Agustín de Iturbide en los Centenarios de la Independencia (1910 y 1921)”, en *México y España: huellas contemporáneas. Resimbolización, imaginarios, iconoclasia.* Volumen III, Col. Vestigios de un Mismo Mundo, Azuela de la Cueva, Alicia y Carmen González Martínez (Eds.), Universidad de Murcia, 2010.

Güell, Pedro, Morales, Rommy y Peters, Tomás, *Una canasta básica de consumo cultural para América Latina. Elementos metodológicos para el derecho a la participación cultural*, Santiago de Chile, Ed. Universidad Alberto Hurtado, 2011.

Guerra, Francois-Xavier, *Modernidad e independencias. Ensayos sobre las revoluciones hispánicas*, FCE/MAPFRE, 1992.

Gutiérrez Viñuales, Rodrigo, "Roberto Montenegro y los artistas americanos en Mallorca (1914-1919)", en *Anales 82*, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2003.

Hall, John A. y Ikenberry, John, *El Estado*, Nueva Imagen, 1991.

Hales, Peter B., *William Henry Jackson and the Transformation of the American Landscape*, Temple University Press, 1988.

Heyden, Doris, "Nueva interpretación de las figuras sonrientes señalada por las fuentes históricas", *Tlalocan*, vol. VI, No. 2, 1970.

________________, "A New Interpretation of the Smiling Figures", en *Ancient Art of Veracruz*, Ethnic Arts Council of Los Angeles, 1971.

Hicks, Frederic, "Dependent Labor in Prehispanic Mexico", en *Estudios de Cultura Náhuatl*, vol. XI, 1974.

Hiriart, Hugo, *El universo de Posada. Estética de la obsolescencia,* México, Cultura/SEP, 1982.

Hobsbawm, Eric, "La historia de la identidad no es suficiente", *Sobre la historia,* Barcelona, Ed. Crítica, 1998.

________________, y Terence Ranger. "Introduction" en *The Invention of Tradition,* Cambridge University Press, 1992.

Hoogshagen, Searle, "A Sketch of the Earth's Supernatural Functions in Coatlán Mixe", en *Summa Anthropologica* en homenaje a Roberto J. Weitlaner, México, INAH, 1966.

Horn, Rebecca, "Coyoacán: aspectos de la organización sociopolítica y económica indígena en el centro de México (1550-1650)", en *Historias*, 29, INAH-DEH, 1992-1993.

Hunt, Lynn (Ed.), *The New Cultural History*, University of California Press, 1989.

Huyssen, Andreas, *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo,* Adriana Hidalgo Editora, 2da ed., 2006.

________________, *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización,* FCE/Goethe Institut, 2002.

Isaac Delgado Museum of Art, *The Art of Ancient and Modern Latin America*, Nueva Orleáns, 1968.

Jameson, Fredric, "El posmodernismo y la sociedad de consumo", en *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*, Argentina, Ed. Manantial, 1999.

Karp, Ivan y Steven D. Lavine (Ed.), "Introduction, Museums and Multiculturalism", en *Exhibiting Cultures, the Poetics and*

Politics of Museom Display, Smithsonian Institution Press, 1991.

Katzew, Ilona, *La pintura de castas. Representaciones raciales en el México del siglo XVII,* Singapur, CONACULTA/Turner, 2004, 239 pp.

Konetzke, Richard, "El mestizaje y su importancia en el desarrollo de la población hispanoamericana durante la época colonial", *Revista de Indias*, año VII, No. 23, ene.-mar. y No. 24 abr.-jun., 1946.

Kracauer, Siegfried, *Historia. Las últimas cosas antes de las últimas*, Buenos Aires (Argentina), Los Cuarenta, 2010.

Kuper, Adam, *Cultura. La versión de los antropólogos*, Ed. Paidós Básica, 2001.

Lacy, Elaine C., "Obregón y el Centenario de la Consumación de la Independencia", en *Boletín,* Fideicomiso Archivo Plutarco Elías Calles y Fernando Torreblanca, No. 35.

Latapí, Pablo (Coord.), *Un siglo de educación en México*, Tomo II, FCE, 1998.

Lawlor, Laurie, *Window on the West. The Frontier Photography of William Henry Jackson*, New York, Holiday House, 1999.

Lempériére, Annick, "Los dos centenarios de la independencia mexicana (1910-1921). De la historia patria a la antropología cultural", en *Historia Mexicana*, vol. 178, núm. 2, octubre-diciembre, 1995.

León, Nicolás, *Las castas del México colonial o Nueva España. Noticias etno-antropológicas*, México, Talleres Gráficos del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, 1924.

Lipovetsky, Gilles y Serry, Jean, *La cultura-mundo. Respuesta a una sociedad desorientada*, Anagrama, 2010.

Lockhart, James, "Los nahuas después de la conquista según las fuentes en náhuatl", *Historias,* 28, INAH-DEH, 1992.

López, Rick, "The Noche Mexicana and the Exhibition of Popular Arts: Two Ways of Exalting Indiannes", en *The Eagle and the Virgin. Nation and Cultural Revolution in Mexico, 1920-1940*, Edited by Vaughan, Mary Kay and Stephen E. Lewis, Duke University Press, 2nd print, 2007.

_______________, *Crafting Mexico, Intellectuals, Artisans and the State after the Revolution,* Duke University Press, 2010.

Macazaga Ordoño, César y Carlos Macazaga R., *Posada y las calaveras vivientes*, México, Ed. Innovación, 1979, 119 pp.

Mahon, Alyce, *Eroticism & Art*, Oxford University Press, 2007.

Mantecón, Ana Rosas, "Los estudios sobre consumo cultural en México", en Daniel Mato (Coord.). *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*, CLACSO/CEAP/FACES, Universidad Central de Venezuela, 2002.

Manrique, Jorge Alberto, "Conversaciones acerca de una conversación (sobre lo barroco)", *Modernidad, mestizaje cultural, ethos barroco*, UNAM, 1994.

Marcadé, Jean-Claude, "Artistic Connections between the Russian Empire and Europe in the Early 20th Century", en *Chagall et L'Avant-Russe*, editado por Lampe, Angela, Editions du Centre Pompidou, 2011.

Mathes, Miguel, "La litografía y los litógrafos en México, 1826-1900: un resumen histórico", en *Nación de imágenes. La litografía mexicana del siglo XIX*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994.

Margáin Araujo, Carlos R., "La fiesta azteca de la cosecha ochpanistli", en *Anales del Instituto Nacional de Antropología*, t. I, 1945.

Martínez Peñaloza, Porfirio, "Sobre varias definiciones del arte popular", en *Antología de textos sobre arte popular,* México, FONART, 1982.

Mastrogregori, Massimo, *El manuscrito interrumpido de Marc Bloch. Apología por la historia o el oficio de historiador*, 1998, FCE.

McBride, Harold W., "Figurine Types of Central and Southern Veracruz", en *Ancient Art of Veracruz,* Ethnic Arts Council of Los Angeles, 1971.

Medellín Zenil, Alfonso, "Secuencia cronológico-cultural en el centro de Veracruz", en *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos*, t. XIII, No. 2 y 3, 1952-1953.

_______________, *Cerámicas del Totonacapan. Exploraciones arqueológicas en el centro de Veracruz,* Universidad Veracruzana, 1960, 217 pp.

Mérida, Carlos, "La verdadera significación de la obra de Saturnino Herrán: los falsos criterios", en *El Universal Ilustrado*, 29 de julio de 1920.

Miller, Walter S., "El tonalamatl mixe y los hongos sagrados", en *Summa Antropologica* en homenaje a Roberto J. Weitlaner*,* México, INAH, 1966.

Miranda, José, “La tasación de las cargas indígenas de la Nueva España durante el siglo XVI excluyendo el tributo”, *Revista de Historia de América*, No. 31, 1951.

_______________, *España y Nueva España en la época de Felipe II*, México, UNAM, 1962.

_______________, *El tributo indígena de la Nueva España durante el siglo XVI*, México, El Colegio de México, 1980, 355 pp.

Montenegro, Roberto, *Planos en el tiempo. Memorias de Roberto Montenegro*, Artes de México/CONACULTA, 2001.

Morales Moreno, Jorge, “Obras de arte y testimonios históricos: una aproximación al objeto artístico como representación cultural de la época”, *Sociológica,* año 24, número 71, septiembre-diciembre de 2009.

Mörner, Magnus, *La mezcla de razas en la historia de América Latina*, Buenos Aires, Paidós, 1969.

Moyssén, Xavier y Ortiz Gaitán, Julieta, *La crítica de arte en México*, UNAM/Instituto de Investigaciones Estéticas, 1999.

Murillo, Gerardo, “Dr. Atl”. *Obras 3, Artes Plásticas,* Primera Parte, El Colegio Nacional, 2007.

_______________, *Las artes populares en México*, Vol. Primero, Publicaciones de la Secretaría de Industria y Comercio/Editorial Cultura, 1922.

_______________, *Las artes populares en México (c. 1921),* México, Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías, 1982.

Murillo Reveles, José Antonio, *José Guadalupe Posada,* México, t. I y II, SEP, 1963.

Nash, Mary, “Nuevas dimensiones en la historia de la mujer”, en *Presencia y protagonismo. Aspectos de la historia de la mujer,* Barcelona, España, Ed. del Serbal, 1984.

Nicholson, H. B., “The Iconography of Classic Central Veracruz Ceramic Sculptures”, en *Ancient Art of Veracruz,* Ethnic Arts Council of Los Angeles, 1971.

Ochoa, Lorenzo, *Huaxtecos y totonacos. Una antología histórico-cultural,* México, CONACULTA, 1990, 326 pp.

Orellana, Margarita de, “La fiebre de la imagen en la Pintura de Castas”, en *Artes de México*, No. 8, 1990.

Orozco, José Clemente, *Autobiografía*, México, Ed. Era, 1981 y 1999.

Ortiz Gaitán, Julieta, "Algunos datos sobre la obra de Roberto Montenegro en Mallorca", en *Anales 61*, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990.

________________, *Entre dos mundos. Los murales de Roberto Montenegro*, UNAM/IIE, 2009.

________________, "La enseñanza de las artes visuales en la Escuela Nacional de Bellas Artes, 1940-1990", en De los Reyes, Aurelio. (Coord.). *La enseñanza del arte*. Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estáticas, 2010.

Ovando Shelley, Claudia María, *Sobre chucherías y curiosidades: la valoración del arte popular en México* (1823-1851), Tesis de Doctorado, UNAM, 2000.

________________, "Las artesanías como artífices culturales de la nación", en *La identidad nacional mexicana en las expresiones artísticas. Estudios históricos y contemporáneos*, Raúl Béjar y Silvano Héctor Rosales (Coords.). UNAM/Plaza y Valdés, 2008.

Parton, Anthony, *Mikhail Larionov and the Russian Avant-Garde*, Princeton University Press, 1993.

Paz, Octavio, *La llama doble. Amor y erotismo*, México, Seix Barral, 2003.

________________ y Alfonso Medellín Zenil. *Magia de la risa*, Xalapa, 1962.

Pérez Montfort, Ricardo, *Avatares del nacionalismo cultural. Cinco ensayos,* CIESAS, 1999*; Estampas de nacionalismo popular mexicano. Diez ensayos sobre cultura popular y nacionalismo,* CIESAS, 2002.

Perry, Gill, "El primitivismo y 'lo moderno'", en *Primitivismo, cubismo y abstracción. Los primeros años del siglo XX,* Charles Harrison, Francis Frascina y Gill Perry, Ed. Akal/Arte Contemporáneo, 1998.

Peterson, Frederick A., "Caritas sonrientes de la región maya", *Tlatoani*, vol. I, No. 5 y 6, 1952.

________________, "Smiling Heads from Vera Cruz", en *Ethnos*, vol. 19, No. 1-4, 1954.

________________, "A Probable Identification of the Sola God", *Ethnos,* vol. 21, No. 1-2, 1956.

________________ y Alfonso Medellín Zenil., "A Smiling Head Complex from Central Veracruz, Mexico", en *American Antiquity,* vol. XX, No. 2, Oct., 1954.

Petit, Michele, *Lecturas: del espacio íntimo al espacio público*, Fondo de Cultura Económica, 1ª reimp., 2004.

Preziosi, Daniel (Ed.), *The Art of Art History. A Critical Anthology*, Oxford University Press.

Puga, Vasco de, *Cedulario de la Nueva España* (reproducción facsimilar del original de México, 1563), México, Centro de Estudios de Historia CONDUMEX, 1985.

Ramírez, Fausto, "El modernismo nacionalista en busca del 'alma nacional'", en *Modernización y modernismo en el arte mexicano*, UNAM/IIE, 2008.

______________, *Crónica de las artes plásticas en los años de López Velarde*, UNAM, 1990.

Ravicz, Robert, "La Mixteca en el estudio comparativo del hongo alucinante", en *Anales*, t. XIII, No. 42, 1961.

Reuter, Jas, "The Popular Traditions", en *Posada's Mexico*, Library of Congress/Amon Carter Museum of Western Art, 1979.

Reyes G., Luis, "Una relación sobre los hongos alucinantes", *Tlalocan*, vol. VI, No. 2, 1970.

Reyes Palma, Francisco, *La política cultural en la época de Vasconcelos (1920-1924)*, INBA/Coordinación General de Educación Artística, p. 17, *Cit. pos.* Sylvia Durán. "La educación artística y las actividades culturales", en Latapí, Pablo (Coord.), *Un siglo de educación en México*, Tomo II, FCE, 1987.

Rioux, Jean-Pierre y Jean-Francois Sirinelli (Coord.), *Para una historia cultural*, Taurus. 1999.

Rivera, Diego, *Textos de Arte*. El Colegio Nacional, 2da ed., México, 1996.

Robertson, Donald, *Mexican Manuscript Painting of the Early Colonial Period*, The Metropolitan School/Yale University Press, 1959, 234 pp.

Rodríguez Mortellaro, Itzel, "Arte nacionalista e indigenismo en México en el siglo XX. El renacimiento de la mitología indígena antigua en el movimiento muralista", en *México y España: huellas contemporáneas. Resimbolización, imaginarios, iconoclasia.* Volumen III, Col. Vestigios de un Mismo Mundo, Azuela de la Cueva, Alicia y Carmen González Martínez (Eds.). Universidad de Murcia, 2010.

Rojas, José Luis de, *México Tenochtitlan, economía y sociedad en el siglo XVI*, México, El Colegio de Michoacán/FCE, 1986.

Rojas González, Francisco, “Códice Osuna” (reseña), en *Revista Mexicana de Sociología*, vol. IX, No. 3, 1947.

Rojas Rabiela, Teresa, “Historia indígena: apuntes para una reflexión”, en Arturo Warman y A. Argueta (Coords.). *Nuevos enfoques para el estudio de las etnias indígenas en México*, México, UNAM/Miguel Angel Porrúa, 1991.

Rosado Ojeda, Vladimiro, “Las máscaras rientes totonacas”, en *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos*, t. V, No. 1, ene.-abr., 1941.

Rougemont, Denis de, *El amor y occidente*, Barcelona, Ed. Kairós, 1981.

Rubio Mañé, J. Ignacio, *Don Luis de Velasco. El virrey popular*, México, Ed. Xóchitl, 1946, 188 pp.

Rutsch, M. “Entre Nicolás León y Franz Boas: una disputa y sus consecuencias en la antropología física en México”, VII Conferencia Internacional, Antropología 2004.

Sáenz, Olga. *El símbolo y la acción, Vida y obra de Gerardo Murillo,* Dr. Atl, El Colegio Nacional, 2005.

_______________, “La enseñanza en la Escuela Nacional de Bellas Artes (1910-1920)”, en De los Reyes, A. (Coord.). *La enseñanza del arte*, UNAM/IFE/2010, pp. 189-218.

Salvucci, Richard J., *Textiles y capitalismo en México. Una historia económica de los obrajes, 1539-1840*, México, Alianza Editorial, 1992, 287 pp.

Sambricio, Valentín de, *José del Castillo*, Madrid, Inst. Diego Velázquez, 1957.

Sánchez-Albornoz, Nicolás, *La población de América Latina desde los tiempos precolombinos al año 2000,* Madrid, Alianza Editorial, 1977.

_______________, *El trabajo indígena en los Andes: teorías del siglo XVI,* Washington, Smithsonian Institution, Latin American Program, 1982.

Scholes, Frances V. y E. B. Adams, *Cartas del licenciado Jerónimo Valderrama y otros documentos sobre su visita al gobierno de Nueva España, 1563-1565,* México, José Porrúa e Hijos, 1961.

Scott, Joan W., “El problema de la invisibilidad”, en Carmen Ramos (Comp.). *Género e historia*, Instituto Mora, México, 1992.

________________, "El género, una categoría útil para el análisis histórico", en Marta Lamas (Comp.). *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual,* UNAM/Porrúa, 1996.

Seed, Patricia, "Social Dimensions of Race: Mexico City, 1753", en *Hispanic American Historical Review,* 1981.

Shiner, Larry, *La invención del arte. Una historia cultural*, Barcelona, Paidós Estética, 2004.

Simonnet, Dominique*, La más bella historia de amor*, Argentina, FCE, 2004.

Sontang, Susan, "Como un espejo, oscuramente: un país visto en fotografías", en *Sobre la fotografía,* Barcelona, Edhasa, 4ª reimp., 1996.

Soria, Martín y George Kubler, *Art and Architecture in Spain and Portugal and their American Dominios, 1500 to 1800,* Penguin Books, 1959.

Spratling, William, *More Human than Divine. An Intimate and Lively Self-Portrait in Clay of a Smiling People from Ancient Vera Cruz*, México, UNAM, 1960.

Sunkel, Guillermo, "Una mirada otra. La cultura desde el consumo", en Daniel Mato (Coord.). *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder,* CLACSO/CEAP/FACES, Universidad Central de Venezuela, 2002.

________________, "El consumo cultural en la investigación en comunicaciones en América Latina", en *Contornos, Signo y Pensamiento* 45, Vol. XXIII, julio-diciembre, 2004.

________________, (Coord.). El *consumo cultural en América Latina*, Convenio Andrés Bello, 1999.

Tablada, José Juan. *Historia del arte en México*, Compañía Nacional Editora "Águilas", S. A., 1927.

________________,"La función social del arte", prólogo a Best Maugard, Adolfo, *Método de dibujo. Tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano,* Departamento Editorial del Arte Mexicano, 1923.

________________, *José Juan Tablada,* Selección y prólogo de Antonio Saborit, Ed. Cal y Arena, 2008.

Tapia R. Esparza, Francisco Javier, "Los festejos del primer centenario de la consumación de la Independencia, nuevo impulso para el catolicismo social", *Tzintzun,* Revista de Estudios Históricos, No. 52, julio-diciembre de 2010.

“The Mexican Prophet”, *The Arts,* july 1928.

Thompson, J. Eric S., “Hallucinatory Drugs and Hobgoblins in the Maya Lowlands”, en *Tlalocan*, vol. VII, 1977.

Tibol, Raquel, *Gráficas y neográficas en México*, México, SEP/UNAM, 1987.

Toor, Frances, “Advertencia. Foreword”, *Posada. Monografía de 406 grabados de José Guadalupe Posada,* con Introducción por Diego Rivera (1930), Primera ed. fascimilar de Ediciones Toledo 1991, Editorial RM/SEP, reimp, 2012.

Torres Quintero, Gregorio, *México hacia el fin del virreinato español. Antecedentes sociológicos del pueblo mexicano*, México, Ed. Cosmos, 1921.

Toscano, Salvador, *Arte precolombino de México y de la América Central*, UNAM-IIE, 1984.

Toussaint, Manuel, “Códice Osuna” (reseña), en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas,* UNAM, vol. XVII, 1949.

_______________, *Pintura colonial en México,* Imprenta Universitaria, 1965.

Tyler, Ron (Ed.), *Posada’s Mexico*, Library of Congress/Amon Carter Museum of Western Art, 1979.

Vasconcelos, José, “Un centenario forzado”, en *El Desastre*, Prólogo de Luis González y González, Ed. Trillas, 1ª. reimpr., 2000.

Vargas Lugo, Elisa, *Las portadas religiosas en México*, UNAM, 1969.

Varios. *Diccionario Universal de Historia y Geografía* (“Castas, en el Apéndice”), Madrid, 1853.

Vázquez Valle, Irene, *La cultura popular vista por las élites: antología de artículos publicados entre 1920 y 1952*, México, UNAM, 1989.

Vergo, Peter (Ed.), *The New Museology*, Reaktions Books, 1989.

Vidaurre, Carmen V. “Roberto Montenegro: lo nacional y el modernismo”, *Estudios Jaliscienses 72*, mayo 2008, El Colegio de Jalisco, pp. 5-18.

Villamarin, Juan A. y Judith E. Villamarin, *Indian Labor in Mainland colonial Spanish America*, Newark-Delaware, 1975, 175 pp.

Villegas, Víctor Manuel, *El gran signo formal del barroco. Ensayo histórico del apoyo estípite*, Toluca, Gobierno del Estado de México, 1993.

Viqueira, Carmen y José I. Urquiola, *Los obrajes en la Nueva España: 1530-1630*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990, 374 pp.

Warburg, Aby, *El ritual de la serpiente*, México, Ed. Sexto Piso, 2004.

Warren, Sarah, "Crafting Nation: The Challenge to Russian Folk Art in 1913", *Modernism/Modernity*, Vol. 16, Núm. 4, Nov. 2009.

Wasson, R. Gordon, "Ololiuhqui and the other Hallucinogens of Mexico" en *Suma Anthropologica* en homenaje a Roberto J. Weitlaner, México, INAH, 1966.

________________, *The Wondrous Mushroom. Mycolatry in Mesoamerica*, McGraw-Hill Book Company, 1980.

Westheim, Paul, *La calavera* (*c.* 1953), México, FCE, 1985.

Wilkerson, S. y Jeffrey K., "El Tajín" en *The Sculptures of El Tajín, Veracruz, Mexico*, University of Florida, University Gallery, 1976.

________________, "Cultural Time and Space in Ancient Veracruz", en *Ceremonial Sculpture of Ancient Veracruz*, Long Island University, Hillwood Art Gallery, 1987.

Winning, Hasso von, "Figurines with movable limbs from Ancient Mexico", *Ethnos*, vol. 23, No. 1, 1958.

________________, "Figurines on Wheels from Mexico", *Ethnos*, vol. 25, No. 1-2, 1960.

Wollen, Peter, "Introduction" en *Posada. Messanger of Mortality* (Ed. Julian Rothenstein), Londres, Redstone Press, 1989.

Zaid, Gabriel. "La lectura como fracaso del sistema educativo", *Letras Libres*, noviembre, 2006.

Zalpa Ramírez, Genaro, *Cultura y acción social. Teoría(s) de la cultura*, Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2011.

Zantwijk, Rudolf van, "El concepto de 'Imperio Azteca' en las fuentes históricas indígenas", *Estudios de Cultura Náhuatl*, vol. 20, 1990.

Zavala, Silvio, *Una etapa en la construcción de la Catedral de México, alrededor de 1585,* México, El Colegio de México, 1982, 216 pp.

________________, *El servicio personal de los indios en la Nueva España, 1550-1575*, t. II, México, El Colegio de México-El Colegio Nacional, 1985.

_______________, *Estudios acerca de la historia del trabajo en México*. Homenaje del Centro de Estudios Históricos a Silvio Zavala, México, El Colegio de México, 2009, 272 pp.

Zayas, Marius de, *Cómo, cuándo y por qué el arte moderno llegó a Nueva York,* UNAM/(DGE/EUNAM/DGE/Equilibrista, 2005.

DEJANDO LOS RESTOS DEL NAUFRAGIO
Fragmentos para una historia cultural

Primera edición 2016

El cuidado de la edición estuvo a cargo
del Departamento Editorial de la Dirección General de Difusión
y Vinculación de la Universidad Autónoma de Aguascalientes.